

وظيفة الكاتب

جريس سماوي/ الأردن

في ظِلِّ تسارع ثورة المعلومات وتغيُّر الأولويّات الثقافيّة بالنسبة لطرفي معادلة الكتابة: الكاتب والمتلقي، وتراجُع القراءة التقليديّة، وانحياز الجمهور للفنون الأخرى البصريّة والسمعيّة، فإنَّ الكاتب يقف حائرًا أمام سؤاله المعرفيّ!!

إذًا، ماذا يريد المبدع أن يفعل وهو في مواجهة الكون!؟

المبدع يريد أن يغيِّر العالم ويبني مملكة الحلم الطوباويّة حيث المثل الأعلى والمبادئ الأسمى، وهو كـ"أفلاطون" في الجمهوريّة الفاضلة، يبني واقعه الحالم ويُخرِج منه الضالين لكي يبقى جميلًا ساحرًا غير مشوبٍ بطين الواقع وخطاياه.

هل ما زال المبدع راغبًا في تغيير العالم وهو يشهد هذا الضَّجيج، وتلك الحركة والسرعة، وتلك الجموع التي لم تعُد تصغي إليه أو تأخذ ما يفعل ويجترح من كتابةٍ على محمل الجدّ؟

مفتتح

في عالمنا العربيّ تعاني صناعة النَّشر من تراجُعٍ سنة بعد سنة، ويكاد القرّاء يعزفون عن قراءة الكتاب الورقيّ، بل إنَّ كثيرًا من الصُّحُف ألغَت نسخها الورقيّة لتستعيض عنها بتلك النسخ الإلكترونيّة سريعة الوصول إلى عدد كبير من القرّاء.

وفي ظِلِّ ذلك يبرز السؤال الجديد:

كيف سيعيد الكاتب تأهيل ذاته وقلمه مع هذا الذي يحدث؟

هذا السؤال، بالضَّرورة، يستدعي سؤالين آخرين:

كيف سيعود ذلك الشَّغَف بالقراءة والشَّهوة للمعرفة لتأخذ حيِّزًا من حياة الناس؟

وما هو الشكل الجديد الذي سيؤطِّر العلاقة بين المُلقي والمتلقّي؟

وفي ضوء اتِّساع رقعة المنابر الإلكترونيّة للناس العاديين؛ ليعبِّروا عن أنفسهم وآرائهم في ردود، وردودٍ على الرُّدود، في ما يبدو أنه عصر الكتابة التفاعليّة، وانتقال الأدوار بحيث يصبح القارئ أيضًا كاتبًا، فإنَّنا نسأل: هل يمكن لهذه المنابر الإلكترونية أن تزيح الكاتب عن عرشه لتحلّ محله؟

وماذا تبقّى من وظيفة للكاتب صاحب الرُّكن المكتظّ بالكُتُب والنظّارة السَّميكة والجديّة التي توحي بالأهميّة العالية؟

مع كل ما حدث من تطوُّرٍ تقنيّ يمكن القول: ما يزال للكِتاب الورقيّ ألقه، وما يزال له عشّاقه ومريدوه الذين يرفضون استبداله بشاشة الكمبيوتر أو الموبايل، وما تشير إليه إحصائيات النشر في كثير من دول العالم تثبت أنَّ الكتاب الورقيّ ما تزال له مكانة وسيرورة لدى القرّاء.

مقدمة الملف
الرواية الأردنية في العقدين الأخيرين

يكادُ يجمع النقاد والدارسون على أنَّ الرواية اليوم هي أكثر فنون الأدب انتشارًا وشهرة، وهي التي تتبوّأ مركز الصّدارة في النتاج الأدبي على مستوى العالم، وأنَّ الروائيين والروائيات هم الذين يتصدّرون المشهد الثقافي الإبداعي في العصر الحديث، باذّين الشعراء والرسامين والموسيقيين، بعد أن كانت المجتمعات الغربيّة والعربيّة تنظر إلى الرواية نظرة دونيّة، ولا تراها فنًّا راقيًا ممتعًا كالشعر أو الموسيقى أو الرسم، وقد غيّر ذلك الانطباع روائيون كبار أمثال "هنري جيمس" و"غوستاف فلوبير" و"بلزاك" و"تولستوي"... وأوصلوا الرواية إلى هذا المستوى الذي بلغته اليوم.

لم تكن الرواية العربيّة بعيدة عن هذا التوصيف، ولم يكن الروائيون العرب الروّاد بعيدين عن الاتهامات، فالروائي في مصر كان موضع تندُّر ويسمّى الحكواتي، والرواية ما هي إلّا نوعًا من حكايات التسلية كالتي تحكيها الجدّات، ولم تكن الصورة في بقية أرجاء الوطن العربي بأفضل منها في مصر، ولهذا لا نجد رواية فنيّة عربيّة قبل منتصف القرن العشرين...

ولكن، على الرغم من قصر عمر الرواية الفنيّة، يمكننا القول إنَّها اليوم قد غطَّت على الفنون الأخرى وغدت ديوان العرب، وأكثر الفنون الأدبيّة نتاجًا وتداولًا، وأهمّ الأجناس تطوُّرًا وحضورًا، ما جعل المؤسسات والمراكز الثقافيّة تهتمّ بها اهتمامًا كبيرًا، وتخصّص لها الجوائز، وتقيم المؤتمرات والندوات، وأرى أنَّ ذلك قد شجّع كثيرًا من الكتاب والأدباء والمثقفين على خوض هذه التجربة في السنوات الأخيرة، ليغدو عدد كتاب الرواية من الذكور والإناث في الوطن العربي أكبر منه في أميركا وأوروبا، إذ خاض هذه التجربة كمّ هائل من الشبان والشابات والشيوخ، دون أن يكون لكثير منهم وعي لأسس وتقنيات الرواية، فازدحمت أرفف المكتبات ودور النشر بأعداد كبيرة من الروايات المتفاوتة المستوى، المتباينة الرُّؤى والاتِّجاهات، المختلفة المرجعيّات والأحجام، وغدا المشهد الثقافي

العربي متخمًا بالروايات والروائيين، إلى حدّ أنْ يتقدّم لكل جائزة من الجوائز العربية ما يزيد على 400 رواية، ناهيك عمّن لم تتح له فرصة التقدّم.

لقد زاد عدد الروايات في العقدين الأخيرين زيادةً ملحوظة، وكان لِما يسمّى "ثورات الربيع العربي" أثر في ذلك، إذ هزّت هذه الثورات المجتمع العربي، وخلقت فيه صراعات طائفيّة ودينيّة وإثنيّة ومذهبيّة، إلى جانب الحروب الداخليّة والخارجيّة، والتهجير القسري، والمذابح المروّعة... وقد وجد الكُتّاب في ذلك مادة خصبة للكتابة الفوريّة، مع أنَّ الرواية ليست فنًّا مباشرًا كالشعر الذي يعبّر عن الحدث عاطفيًّا...

اختلطت الرُّؤى، وتباينت المواقف، وانقسم الكتاب والمثقفون بين مؤيّد للثوار، أو منحاز للحكّام، أو مترقّب لما تنجلي عنه الأمور، أو تسفر عنه الأحداث، ومن هذا المشهد المتشابك خرج علينا الروائيون بإنتاجهم السريع، وكأني ببعضهم كان يكتب لإرضاء جهة ما، أو طائفة، أو دولة، وهذا ما انعكس على عدد الروايات الصادرة، وعلى الخطاب الروائي، وعلى المستوى الفني لتلك الروايات...

إزاء هذا المشهد المختلط، وأمام العدد الكبير من الروايات بمستوياتها المتفاوتة، ورؤاها المتباينة، ولفتور الحركة النقديّة أو عجزها عن الإحاطة بكل ما يُنشر، ارتأت هيئة تحرير "أفكار" أن تقيم ورشة حواريّة حول الرواية الأردنيّة في العقدين الأخيرين، في محاولة للإجابة عن مجموعة من الأسئلة والتساؤلات، والوقوف على ما حققته الرواية الأردنيّة على المستوى المعرفي والفني، كونها فنًّا يتأسس على رؤية فلسفيّة للواقع والحياة والناس في إطار زماني ومكاني... وقد دُعي إلى هذه الورشة عدد من الروائيين والنقاد للتداول بمجموعة من القضايا المتعلقة بالرواية.

عقدت الورشة يوم الثلاثاء 25/9/2018 في وزارة الثقافة، وتناول المشاركون مجموعة قضايا تتعلق بروايات المرحلة كالمستوى الفني واللغوي، والمرجعيات الثقافية والفكرية، والحداثة الروائية، والرواية الرقمية، والمحظورات في الكتابة الروائية، والرواية الدينية، والنكبة الفلسطينية، والرواية النسوية، والجوائز الروائية، إلى جانب وجوب الكتابة عن تجارب بعض الروائيين الأردنيين ومشاريعهم الروائية... وقد خرجنا من تلك الورشة بمجموعة من القضايا والدراسات ستجدها عزيزي القارئ في هذا الملف الذي نرجو أن يكون في مستوى طموحنا، وأن تجد فيه ما يفيدك ويرضيك، ويحقق الهدف المنشود من تسليط الضوء على التجربة الروائيّة الأردنيّة في العقدين الأخيرين، وما طرأ عليها من تغيُّر وتطوير، ونرجو أن نكون، بملفنا هذا، قد قدَّمنا خدمة لفن الرواية الأردنيّة، وألقينا ضوءًا على مسيرتها، آملين أن يكمل النقاد والدارسون ما بدأناه في هذا الملف.

الدكتور سمير قطامي
رئيس التحرير

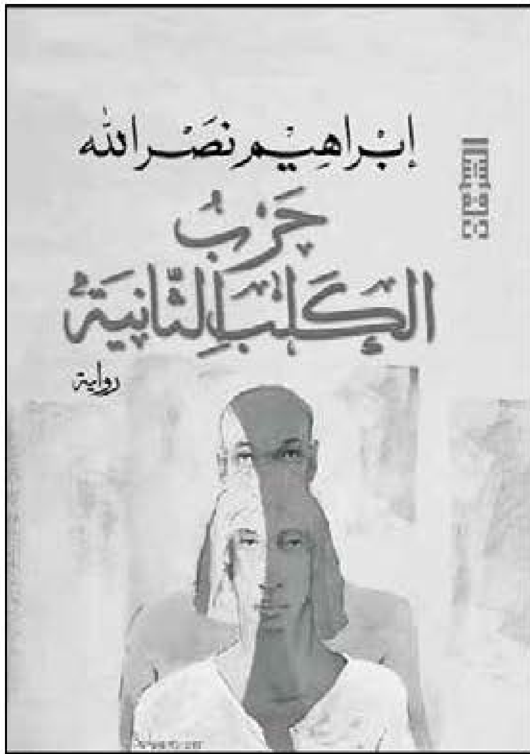
رواية ما بعد الحداثة
في الأردن ومأزق التحقيب

د. نزار قبيلات/ الأردن

قَبْلَ عقدٍ من الزّمان تعرّض النّاقد العربي سعيد يقطين في كتابه "السّرد العربي مفاهيم وتجليات" للسّرد بوصفه مكوّنًا قوميًّا يرتبط ببيئتِه وحالات تخلّقه في إطاريه: الزّمني والمكاني، حيث للسّرد جنسيّته ومرجعيّته التي ينتمي إليها، وتبعًا لذلك دَرس يقطين السّرد بنسخته العربية، فأتى على كل ما من شأنه صِناعة السّرد أو القيام بالفعل السردي مِن مكوّنات وتقنيات ذات طبيعة محسوسة ومنتمية للإطار البيئي الحاضن لهذا السرد؛ والنابعة حقيقةً من ثيمات مجتمعيّة وقيميّة وسيميائيات دالّة، أو من علامات مُستقرّة أَوحتها البيئة المجتمعيّة والتاريخيّة المرجعيّة، متنقلًا بين ما هو شِفاهي وُصولًا إلى تشكُّلات السّرد الكتابيّة، مقدّرًا دور العُلوم المادية في تكوينه كما هو دور سلطة الثّقافة ومسالك الفلسفة المرافقة لمراحل نشوء السّرد العربي وتطوُّره وفق الحاجة إليه.

وهنا، فإنّ مصطلح السّرد العربي شأنه شأن الشّعر العربي الذي مرّ بمعطيات مجتمعيّة تبدّل معها عبر صَيرورة تاريخيّة وإمكانات للتشيّؤ أصابت الحسّ العربي وبدّلت ذائقتَه الأدبيّة، فقَرنته بأوصاف عبّرت عن المكنون العميق للذات العربية وتحسّساتها الشعرية والنثرية، وصولًا إلى ذلك اليوم الذين شهدنا فيه تباينًا صارخًا بين السّرد في شكله الحديث والمعاصر والسّرد في العصر العباسي على سبيل الذّكر، ولكي نبيّن أو نكشف عن أيّ اختلافٍ ناشئ بين حقبتين تاريخيّتين يعمد النّقاد عادةً إلى دِراسة الذّات والمُعطى الاجتماعي، وقياس مدى تفاعلها بالآخر، باعتبار هذه البنيات الثلاث بمثابة عوامل تحرّك الأدب وتدبغه وتُحيله إلى تسمية عصريّة ومضمونيّة تجعله جديدًا ومتغيرًا عن سابِقه في شكله ومضمونه.

ويشير الباحثون إلى أنَّ أحد أهمّ العوامل التي



جعلت السّرد العربي، وليس الشّعر العربي، متأخرًا عن السرد الأوروبي مثلًا هو عامل التبعيّة الذي أنتجته حَملات استعمار واحتلال غلّفتها عصورٌ من الظلمة والاستبداد جعلت السّرد العربي يصمُت طويلًا، ويقف عند حُدود شفاهيّة وكتابيّة متواضعة؛ فقد أنتجت تلك المدة من عُمر الأدب العربي بشقّيْه النثري والشعري تشرذمًا وتفتُّتًا هائلين أصابا الذّات العربية التي تعاني هي بدورها، وفي الأصل، من حالة تشوّف وانكسار بعد عصورٍ من الانتصارات السّحيقة.

وبعيدًا عن هذه الإحاطة التاريخية، وملابسات نشوء السّرد العربي، يُذكر أنّ السّرد الروائي تحديدًا في العالم الغربي كان قد بزغ على يد رواته العِظام أمثال: بلزاك وديكنز ودستويفسكي، فقد كانت ولادة الجنس الروائي عالميًّا تمرّ وفق تحولات جذريّة ومعطيات أدّت لأن تكون الرّواية أحد عوامل التنوير في أوروبا وسواها كما يذكر النّقاد الغربيّون. وعليه، فإنّ دراسة الرّواية الأردنية ومراحل نشأتها، وصولًا لشكلها الحداثوي، تحتاج إلى تأطير ومحايثة لكل العوامل القيميّة والجماليّة التي رافقت نشأة الرواية الأردنية التي هي وليدة السرد الروائي العربي، ذاك الذي وُلد متبوعًا لحالة عالميّة لا تخصّه تحديدًا، إذ ثمّة تقلُّبات وحركات إنسانيّة شهدها مجتمعنا العربي منذ منتصف القرن الفائت وحتى مطلع قرننا الحالي، على أنّه يمكننا اختصار الأمر والقول إنّ الرّواية الأردنية كثيرًا ما ارتبطت واستجابت لبُعدها القوميّ منذ بواكيرها؛ فرافقها مذ ذاك شعورٌ بالخيبة والهزيمة بعد معارك وحروب، وخسائر وهزائم مريرة، فيذكر الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي أنّ هزيمة حزيران كان لها بالغ الأثر في الرواية العربية والأردنية على وجه الخصوص؛ إذ استطال الأثر وبلغ حتى تقنياتها الروائية وشكلها، وحمّس الرواة لأن يستدعوا تقنيات روائية غير معهودة في المضمار وفي شكل السّرد التقليدي؛ كالتداعي الحرّ والأسطورة والمونولوج...

لقد كانت استجابة الرّواية الأردنية للهزيمة الحزيرانيّة المعروفة بالنّكسة كبيرة وبالغة، ليس فقط في تبدُّل التقانات الروائيّة، بل وبالزّخم الروائي الذي نَشط في الوَسط اليساري والقومي

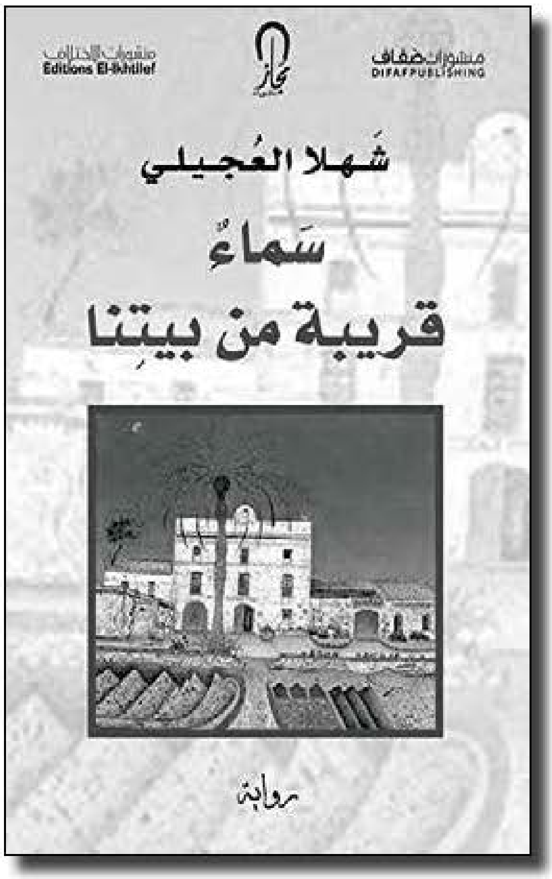
الأردني وقتذاك؛ فالسّياسيون مثقفون بالضّرورة، كانوا قد وَجَدوا في الفعل الروائي مساحة تعبيرية سهّلت لهم فرصة إنجاز نصوصٍ روائيّة على وقع سياقات سياسية مقاوِمة راعت في خطابها علاقات المثقف المقاوم والشّاب المناضل وانكسار الأمّة العربية وتفتُّت جذوة الشعور العربي المنتفخ بالنستولوجيا، والمشدود نحو مضامين الفخر والاعتداد التي تناولها الشعر العربي بطريقة رفيعة راقت للعقليّة العربية قبلًا ولتكوينه البيئي والبيولوجي.

وهنا، فإنَّ السّرد الأردني ظلَّ مفعمًا مرورًا بجيل آبائه وعصر تيسير السبول وعودة القسوس وغالب هلسه ومؤنس الرزاز وأمين شنار، وتلك العصبة من الروائيين التي أطلقت على نفسها



"عصابة الوردة الدامية"، وحتى آخر الرّواة الجدد، فجميعهم مرّوا بمراحلَ من النّضال والمقاومة وما بعدها وصولًا إلى عصر الرَّقمنة والثورات التقنيّة والتوجُّهات الليبرالية الجديدة والتحولات القصوى في دفّة الصراع التي تحوّلت عن وجهته الأولى التي كانت بين العرب واليهود، لتصبح بين العالم بنُظمه السياسية والأخلاقية غير المنسجمة طبعًا، والتطرّف والمُغالاة؛ بكافة منظّماته العابرة أيديولوجيًّا لكل الحدود ومقرّات المراقبة والتفتيش الإلكترونية منها والشرطيّة، فمن تبعات العولمة على السّرد الروائي الأردني أنها قامت بمحو صور المواجهة مع الاحتلال الإسرائيلي، وهو ما جعل الرّوائي والقاص الأردني يعودان لذواتهما الداخلية، فقد اضطرّ السّارد الأردني بسبب هذه الالتفاتة لتغيير سَمت اللّغة الروائية وتغيير تحسّساتها بالتزامن مع هذا التحول، وإلى حدٍ ما تغيرت المضامين لتصبح مضامين تقترب من مسألة الفرد لا الجماعة؛ كـالحجاب لدى المرأة والكُره والجشع وآلام الفلسفة الوجودية، وبالرغم من هذه الانكفاءة إلا أنَّ السّرد الروائي في الأردن ظلَّ مرتبطًا بسؤال الإنسان العربي وبواقعه المتبدّل، فحاصرته أسئلة المستقبل وفُرص تشكل علاقة جديدة للإنسان في بيئاته اللامنتهية مع الخارج، دون أن يكون هناك دبغة هوياتيّة سياسيّة، فقد طرح السرد الأردني علاقة الإنسان بماضيه متوسِّلًا حلمه وذاكرته ورموزَه دون أن يستفيد من تخلُّصه من رقابات التاريخ والبيئة والسياسة.

ولتجسيم ذلك نرى أنّ الروايات الأردنية وسردانيّتها الجديدة تعتمد على الحَفر في الذاكرة الذاتيّة والمكانيّة، ولا تكاد تتخلّص من صوت الأنا، فالرواية ليست ملك كاتبها ما لم تكن مختبرًا لإنتاج واقع يختلف عمّا يفرضُه واقع الكاتب الذي يحاول أن يصل بكتابته تلك إلى مرحلة فوق الواقع، وبميتفيزيقيّة تُظهر ماورائيّات غائبة عن أشخاص يقرؤون ولا يكتبون، لذا نرى الروائي الأردني يجتهد وهو يحاول خلق شخوص تصلح لأن تكون أصوات ساردة بالنيابة عنه، ومع تسارع السؤال القائم بين المادي والروحي تتوه رواية ما بعد الحداثة ويصعب عليها التقاط



أنفاسها؛ فالبنية الحكائيّة السابقة التي قامت على خلق نماذج إنسانيّة للشّاب العربي المقاوم والمناضل طغت وبشكل ملحوظ، ولعلّ هذا الملمح السردي هو أحد أهم الملامح التي ورثتها رواية ما بعد الحداثة الأردنية من رواية الواقعيّة الاشتراكيّة في ثمانينات القرن المنصرم، فقد ظلّ تركيب الحبكة الروائيّة مرتبطًا بنموذج ذلك الشاب أو المثقف من جانب، والسلطة والهزيمة من جانب آخر، وهو ما يبرر تمدُّد الكتابة السّوداوية مؤخرًا في روايات زياد محافظة في أعماله "أفرهول " و"حيث يسكن الجنرال" ورواية إبراهيم نصرالله "حرب الكلب الثانية" وعبد السلام صالح في روايته "أرواح بريّة".

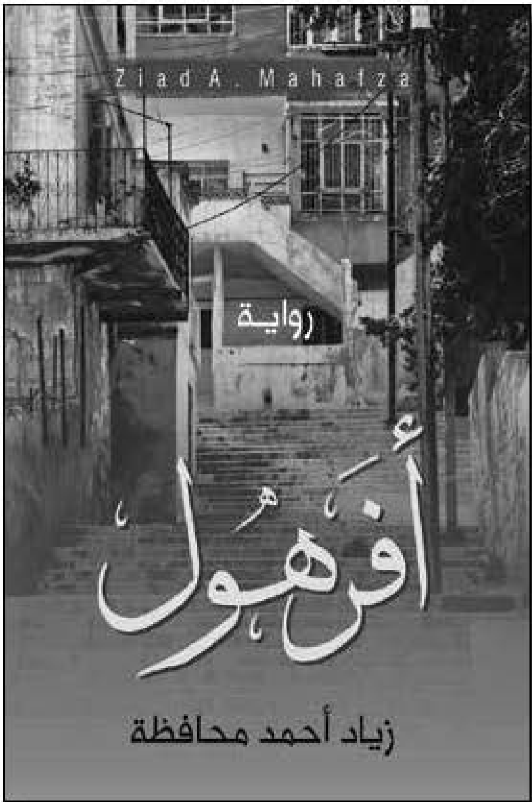
لم تقدم الرّواية الأردنية في بواكيرها إحاطةً كافية بخفايا المجتمع وأسئلة إنسانه إزاءَ المستقبل والمقدّس والمستجد إلا حديثًا؛ كما عند كفى الزعبي في أعمالها "س" و"ابن الحرام"، وسميحة خريس في رواية "بابنوس"، ويحي القيسي في روايته "باب الحيرة"، وأحمد الطراونة في روايته "خبز وشاي"، وغيرهم، فقد تخلّت الرواية الأردنية في تكوثرها الجديد عن السّخرية الواقعية وعن الهموم القومية وشفيت إلى حد بعيد من أثر هزيمة حزيران، وراحت إذ ذاك تفتح بجوار ذلك طريقًا ضيّقةً نحو رواية أدب السجون والإرهاب العالمي ورواية الأقليات وروايات المدن وروايات العولمة وما بعدها؛ كما عند شهلا العجيلي في "سماء قريبة من بيتنا"، وقاسم توفيق في "حانة فوق التراب"، وهاشم

غرابية في "البحار"، وكان ثمّة طرحٌ أكثر حدّة وجرأة في تناول قضايا المرأة التي سُكت عنها طويلًا، فقد اقتربت الرواية الحداثوية كثيرًا من مسألة التديُّن والجنس والتمييز الجنوسي كما في روايات: ليلى الأطرش في "ترانيم الغواية"، وكفى الزعبي في "ليلى والثّلج ولودميلا" وروايتها "شمس بيضاء باردة".

وفي مرحلة ما بعد الحداثة هذه صار ثمة رفضٌ للحداثة نفسها حين بدأ مصطلح الرواية النسوية في التلاشي وبالرفض حتى من قبل الكاتبات أنفسهن، فالرؤية السرديّة أو وجهة النظر في الرواية لا تعترف بثنائية الذّكر والأنثى، وإن كانت الرواية ذاتها تحمل تسمية بطابع أنثوي.

لقد أخذت رواية ما بعد الحداثة عمومًا تستجيب لمعطيات الحداثة السائلة وفلسفة التفكيك لكل الروابط التي تصل الإنسان وتشدّ وثاقَه لمعطاه التاريخي والاجتماعي والبيئي وليقينيّاته ربما، سؤال الرواية الحداثوية لم يعد مقتصرًا على سرد غربي أو سرد عربي مشرقي؛ فقد كتب النّاقد الإنجليزي "جيسي ماتز" وترجمت له لطيفة الدليمي كتاب "تطوُّر رواية الحداثة في إنكلترا"، وكان قد رصد "ماتز" وميّز بين أنساق ومُدد من سيرورة الرواية الإنجليزية متبوعةً ومشدودةً إلى تطوّرات وثورات سيكولوجية ورقمية وليبرالية وفيزيائية وفلسفية واجتماعية شديدة.

ولإسقاط هذا على رواية الحداثة في الأردن، نجد أنّ مآلات نشأة رواية الآباء الأردنية أمثال غالب هلسه ومؤنس الرزاز وإلياس فركوح وتيسير



السبول وسالم النحاس، إلى رواية العصر التي عَبرت إلى ما بعد الصّراع العربي الاسرائيلي، وما بعد سقوط الاتحاد السوفييتي ومعاهدة السّلام مع إسرائيل، وحرب الخليج، وأحداث 11 سبتمبر والربيع العربي؛ وكل الأحداث التي سهّلت توجيه دفّة الصراع ونقل إبرة التّسديد عن جسد العدوّ إلى عدوّ متطرّف أيديولوجيًّا وخطير عسكريًّا، كل هذا فاقم من أزمة المثقف وشدّ من وثاق الحيرة حول رقبته، فبات يبحث في سؤال الإنسان العصريّ مدركًا أنّه ابتعدَ عن حَلبة الكِتابة الأولى التي كان شُهودها جيل الآباء ذاك، فصارت الكتابة الروائية معنيّة وفقًا لولادة جيل جديد من القرّاء تبثّ تساؤلات جديدة حول ماهيّة الواقع الرابض

اليوم، وإلى أين تأخذنا إرهاصات تحوّله هذه؟ فمن أبرز مَلامح الرواية الأردنية الما بعد حداثية هذه أنها باتت أكثر جرأة وأكثر رغبة في إعادة رصد حجم التّفكيك الذي حصل منذ القيم الصّلبة والأيديولوجيّات الأمميّة كالماركسيّة والإسلامويّة، وحيال ذلك صارت تغورعميقًا في تلافيف أسئلة المعتقد الديني والطبقي المجتمعي بتكلُّساته الحادّة حيال المرأة، وبقضايا الفساد السياسي في مستواه المحلّي، يرافق ذلك ظهورٌ خَجل لرواية الفنتازيا التي أخذت تَبرز في ضوء انسداد وتمنّع حال دون أن تتمكّن الرواية الأردنية من أن تخطَ شيئًا صادمًا لقرّائها وتجسِّر الهوّة بين الواقعية الماركسية والواقعية الجديدة، فعجزت عن أن تمخرَ صفحة الإنسان والعولمة وما بعدها، على الرّغم من أنَّ هذه المرحلة الحديثة من عمر الرواية الأردنية شهدت ارتفاعًا في منسوب الحرية



التعبيرية، وتهشيمًا لكل الرّقابات الببليوغرافية التي ألغت معها توجُّسات الروائي الأردني، وسمحت له أن يمضي ويبتعد عن الواقع، لتزداد مع ذلك غربتُه عن واقع غير مفهوم، فقد أحدثت رواية ما بعد الحداثة الأردنية تفتُّقات جديدة لصورة الإنسان وهيئته.

الرّواة بالمجمل مرتبطون بـ"بارومتر" الواقع، حتى وإن كتبوا روايات فنتازيا أو روايات خيال علمي. وعلى هذا يمكننا أن نقول إنَّ الرّواة الآباء قد أحسنوا إلى حدٍ كبير رصد المستقبل الذي صار حاضرًا اليوم، في حين ثمة تلفُّت وانتشار من قبل الروائي الأردني المعاصر لتحولات شديدة وسريعة لا يستوعبها جهاز الكتابة لديه، فقليلًا ما نجد روايات أردنية في أيامنا هذه تجيد تحسّس العلاقة التي تربط الإنسان بدواخله المتشعبة وعالمه المحيط المليء بتقلبات وردّات فعل وتحولاته في اليمين واليسار، على أنَّ الرواية الأردنية الحداثوية ليست وصفيّة أو مشهديّة في طابعها، فقد نجحت أيضًا في أن ترسم الشخصية الأردنية وتقدِّمها في عوالم سوى عالمها المحلي، فقد صارت الشخصية الروائية تُستَبطن من خلال أحداث تقع لها في أوروبا وأميركا كما عند شهلا العجيلي وزياد محافظة وسميحة خريس.

وهنا نشير إلى أنَّ هذا الدفق اللاشعوري والرغبة في الحكي للإحاطة بكل هذه المتسارعات أنتجت بدورها غزارةً في الإنتاج الروائي في الأردن، أدّى إلى ظهور أسماء لرواة مغمورين، فصار هناك رواية رقميّة كما هي رواية "السناجلة"، كما ومكّنت

مواقع التواصل الاجتماعي وتخاطباتها الرقميّة للرواة لأن يقتربوا من قرائهم؛ فما يكاد الروائي يبتلع ريقه مُنهيًا روايته حتى يجد نفسه قادرًا على كتابة رواية أخرى لا يفصلها الكثير من الوقت عن الرواية السابقة، لقد كثر الرّواة اليوم من حقل الصحافة بعد أن كانوا من الحزبيين ومن اليسار تحديدًا في عقد السبعينات والثمانينات، إذ إنَّ انتشار دور النشر وتضاعف عددها في الأردن جعل عملية النّشر سهلة وممكنة، كل هذا يضعنا أمام ضرورة الحديث عن مقاييس للسّرد تتبعه وتحيط به وتحسّن الإجراء النقدي حياله، وإلى هذا صار لدينا في الأردن مختبر سرديّات، كما وانتشرت دورات لتعليم الكتابة الروائية بعد أن تحولت الرواية اليوم إلى صنعة كما وصفها الكاتب الإنجليزي "بيرسي لوبوك" منذ عشرات السنين.

صفوة القول تكمن في أنَّ الرّواية الأردنية حافظت بحدود، وحتى مطلع القرن الحالي، على واقعيتها الماركسية، لا بل إنَّ بعض الرواة ظلوا أوفياء لخطاب الواقعية الماركسية، حتى بعد مضيّ عشرات السنين من الصراع العسكري مع إسرائيل وسقوط الاتحاد السوفييتي كما في أعمال كفى الزعبي وهاشم غرايبة، غير أنَّ معركة المجتمعات الدوليّة مع عدوّها الخفيّ جدّدت سؤال القلق عند السارد الأردني، وفاقمت من رغبته في الحكي إزاء تسارع حدثي وصراعات أخذت تصفعه في كل لحظة، وأحالته صريعًا لواقعية جديدة عُرفت بالواقعية الروحية، وهي تلوّنٌ جديد من تلوّنات الواقعية الجديدة التي جعلت التجريب الفني والتحول يطغى أمام ذاتٍ تلعب فيها قيم مادية ورأسمالية قاسية أنتجت بيروقراطية وصناعية لم تراعِ دواخل الإنسان، ولم تروِ عطشه بعد، لذلك فإنَّ تبرير تضخُّم المنتج الروائي العربي عمومًا أمام تقلبات وأحداث خاطفة وقاسية مبرّرٌ، بيد أنه سيخلط الأوراق أمام القرّاء والنقاد ما قد يُتلف ويُلحق الضّرر بالذائقة الفنية، إلى هذا تنتظر مرحلة ما بعد الحداثة قدومَ من يقدرعلى خلق مذهبٍ فني جديد أو مدرسة فكرية حديثة تؤطر وتكشف عن ذاك الذي أشار إليه سؤال ما بعد الحداثة. فإذا ما انفكَّ الما بعد هذا غامضًا، ولم يفصح عنه حتى اللحظة، فما هو يا ترى ذاك القابع بعد الحداثة! لتظل كل التساؤلات قائمة وشائكة وتزداد معها الرّغبة في الشّرح والحكي وفي التسريد الذي استسهله الكثيرون وامتطوه.



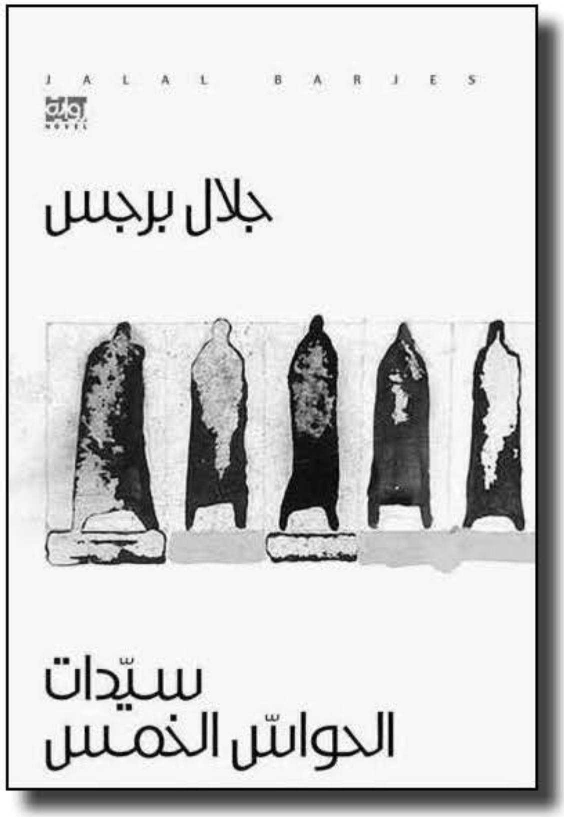
الرواية الأردنية الجديدة:
بين الغنائيّة والحواريّة

د. محمد عبيد الله/ الأردن

بِمَقْدورِ المرء أن يقرأ ما يشاء من هذه الروايات المتابعة التي يتسابق كتّابنا في إنجازها، فنحن -كما يُقال- نعيش "عصر الرواية"، وهي اليوم "ديوان العرب" الجديد، والقصد من هذا أنها زحزحت الشعر عن موقعه السياديّ، وحلّت مكانه أو كادت، وما زالت تنهض -في رأي هؤلاء- بتسجيل نثار هذه الحقبة العاصفة المتحوِّلة من حياة المجتمعات شرقًا وغربًا. ولكن من حقّ الناقد الذي تعنيه تطوّرات جنس أدبي معيَّن، أن يتفرّس الصورة الشاملة، ويتأمّلها ضمن رؤى أوسع من مجرّد الاستمتاع بقراءة "حدّوتة" أو تفكيك "حبكة" نمطيّة أو جديدة.

وتبدو الرواية أكثر الأنواع الأدبية اتصالًا بالواقع، على الرّغم من أنَّ ميثاق سرْدها ميثاق "تخييلي"؛ أي أنه يقوم على وعد الكاتب للقارئ بتمثيل الواقع، وهو بذلك على الضدّ من الميثاق السيريّ الذي يقوم على الوعد بالواقعيّة والصدق. ومن جهة ثانية وُلدت الرواية جنسًا أدبيًّا في العصر الحديث، للتعبير عن نثار العالم الأرضي وعن تنوّعه وتعدّده، واغتنت بشيوع "قيم" كبرى حديثة في مقدّمتها الديمقراطية والحوارية والتعددية، أمّا الفردية والأحادية فلها أنواعها المكرّسة، كالشعر والقصة القصيرة والسيرة الذاتية وغيرها.

ولقد بذل المنظّر الروسي الشهير "ميخائيل باختين" (ت1975م) جهدًا كبيرًا ولافتًا في بيان جذور الرواية في الكرنفال الشعبي الجماعي المتعدِّد، وفي الملحمة ذات النَّفَس القومي الجماعي، وفي أنواع كثيرة تربطها بالتنوُّع، وتجعل ميلادها مرتبطًا بالتعددية والحوارية والتجربة الاجتماعية، وفي رؤية "باختين" تبدو الرواية البوليفونية "متعددة الأصوات" الشكل الروائي الأكثر أصالة، والأكثر ملاءمة مع العصر الحديث المتعدد الديمقراطي، أمّا الرواية



الغنائية ذات الصوت الواحد أو المنفرد، فهي وفق ذلك رواية غير ديمقراطية، تختفي منها الحوارية وتحلّ محلّها النزعة الذاتية، إنها تكتفي بمنظور وحيد لعالم متنوّع ممّا يؤدي إلى أحكام ضيّقة. وفكرة التعبير الأحادي استنفدتها الأنواع الأدبية السابقة، ولا تحتاج إلى ميلاد نوع جديد.

لقد عاش "باختين" في بيئة غير ديمقراطية، وتعرّض للنفي والتنكيل، ولكنه مع هذه المعاناة تفهّم روح العصر الذي ولد فيه، وعبّر عنه في أشواقه للتنوع والتعدّد، ووجد في تعددية "ديستويفسكي" وسخرية "سيرفانتس" و"رابليه" ضالّته الروائية، ولكن ما بال كثير من الروائيين في مجتمعات ترفل بالديمقراطية، أو تزعم ذلك، ما زالوا يوجّهون كتاباتهم الروائية توجيهًا ذاتيًّا، وينجزونها اعتمادًا على بلاغة "الصوت الشعري المنفرد"؟

ولعلَّ المتابع لنشاط الرواية الأردنيّة والعربيّة، في الحقبة الراهنة، يهوله أنَّ أكثر هذه الروايات ليست إلا خواطر شعريّة وسرديّة ممتدّة، أو قصصًا قصيرة "طويلة"، وليست روايات بالمعنى الوظيفي والحضاري والأسلوبي للرواية الحديثة. وليس في هذا الحكم أيّ حيف أو تعميم، ولعلَّ التذكير بالنزعات الآتية المسيطرة على كثير من الروايات يكون مصداقًا أو دليلًا على ما نقول:

- كثرة الاعتماد على ضمير المتكلم، أو صوت السارد الأول، وهو صوت ملتبس، خطِر، يذكّر بالنزعة الشعرية الغنائية، ويذكّر بنزعة السيرة الذاتية، وكلتاهما ليست نزعة أصيلة في الرواية الحديثة.

- هيمنة اللغة العاطفية التي تعبر عن "القلب" وعن الانطباعات الوجدانية، وتكشف عن ميول الشخصية أو الشخصيات كشفًا صريحًا بطريقة الشعر. والأصل أن يكون التعبير الروائي تعبيرًا دراميًّا من خلال الأحداث وفعل الشخصيات لا من خلال سيولة اللغة وانفلاتها.

- في بعض الروايات، جرّبوا تغيير اسم البطل/الشخصية إلى اسم الروائي، إن كنتُم تعرفونه أو بمقدوركم جمع معلومات عنه، ستكتشفون أنَّ الرواية "سيرة مقنّعة" أو محوّلة، وأنَّ المؤلف خجل من كتابة سيرته أو افتقر إلى الشجاعة الأدبية، فاستعار اسمًا اعتباطيًّا واختبأ وراءه، وسمّى هذا العمل "رواية" وما هو برواية!

- ضعف التعدديّة اللغويّة، ممّا يؤدي إلى الكتابة بمستوى واحد من مستويات اللغة، ونتذكّر

أنَّ الرواية تتيح تعدُّد المستويات واللهجات والنبرات، ويلزمها استثمار لأساليب متنوعة، تمكّنها من التعبير عن التعدُّد والتنوُّع.

- مظاهر الهروب والانتقال والهجرات، بالضرب في مجاهيل الأرض ومجاهيل السماء؛ وذلك باللجوء إلى أجواء صوفيّة أو غيبيّة غير مؤطّرة أو مسوّغة، كما في بعض الروايات، أو الفرار إلى السماء واستعادة بعض فيوض المعرّي في غفرانه.

- وينسى الروائيون وهم يهربون بأبطالهم إلى عوالم الغيب، أنَّ الرواية حين وُلدت من رحم الملحمة نزلت بالبطل من عالم الأسطورة إلى عالم الأرض، فالرواية بطبيعتها وميلادها جنس أرضي، يغاير أساطير الملاحم وبطولاتها الخرقاء، إنه ببساطة جنس يعرض لعالم الشهادة لا عالم الغيب، إنه دنيوي وليس أخرويًّا، اجتماعي غير فردي.

- ومن صور الهروب والهجرة صورة تتمثل في "الأناقة" اللغوية التي يغدو الاهتمام بها بديلًا عن مماحكة الواقع الرثّ، وتتمثل في ضروب من "الصنعة" اللفظيّة والبلاغيّة واللعب السردي الخفي والظاهر. وتذكِّرنا هذه الصنعة الجديدة بضروب من الصنعة القديمة التي ظهرت متزامنة مع المماحكات الصوفيّة، لتعبّر كل منهما عن تنويع من تنويعات الهروب. ونحسب أنَّ المماحكات الصوفيّة الراهنة ومماحكات الصنعة السرديّة والبلاغيّة ذات الوظيفة الزخرفيّة والتزيينيّة، تتعارض مع الطبيعة الجماليّة واللغويّة للرواية، ويمكن القول إنَّ الرواية بأصولها الشعبيّة ومآلاتها الاجتماعيّة، نوع أقرب إلى "الرثاثة" إن جاز التعبير، وهي تتقصّد الزهد في الجماليات، وتضبط الفيض اللغوي الغامر، فليست أسرارها في نوعيّة لغتها ولا في كلماتها القاموسيّة، فهذه قد تكون مواصفات الشعر، أمّا الرواية فمهمّتها التعبير عن التنوُّع، ومحاكاة التعدُّد الاجتماعي والمهني والطبقي، بلغات أو لهجات أو أصوات تلائم انقسام المجتمع إلى مكوّنات متنوعة.

- وأطرف أشكال الهروب وأقربها متناولًا الهروب إلى "حانة الحي القريبة" وهو عنوان رواية لياسر قبيلات (2013). نكتشف في نهايتها شخصية وحيدة تعزف على "كأسها" المنفرد: "عند هذا الحد اكتشفتُ أنني أحدق طوال الوقت، في قعر الكأس الأخيرة. وهناك في قعر تلك الكأس المحايدة، رأيت كل ذلك الذعر الذي يحرّكنا"(ص182). فأية رؤية أشدّ فرديّة وعزلة من هذه الرؤية؟ إنَّ الذعر لا يتولّد لدى القارئ ممّا يراه البطل في قعر كأسه، وإنَّما من مشهد عزلة البطل نفسه، ومن وضعيّته منحنيًا على كأسه في حانته القريبة أو البعيدة!!

وكل هذه المظاهر ترجع -في ظنّنا- إلى سيادة الصوت المنفرد والرؤية الأحاديّة التي تتعارض مع جوهر الرواية. وأمّا الاستثناءات فقليلة، واللافت أنها تكاد تنحصر في روايات "هربت" بعيدًا لتعبِّر عن بيئات عالميّة أو عربيّة، فقد تحوّلت (سميحة خريس) تحوُّلًا لافتًا من الصوت

المنفرد في معظم رواياتها السابقة، إلى رواية التعدُّد الصوتي في روايتين "أفريقيتين" بديعتين هما (بابنوس) و(فسْتق عبيد)، بعد أن حاولت ذلك من خلال رواية الأجيال الريفية (شجرة الفهود)، ومن خلال السيرة الغيرية التاريخية (يحيى). كما قدّمت (كفى الزعبي) في رواياتها نماذج لا يخفى تعدّدها الصوتي، ولكنها أقرب إلى الروايات الروسية المعرّبة، المرتبطة بمدينة روائية بامتياز هي (بطرسبرغ)، بمعنى أنها لا تمثل التعبير الاجتماعي المحلّي، وإنَّما هي تمثيلات لمجتمعات أخرى. وقبل خريس والزعبي قدّم المرحوم غالب هلسا أكثر الروايات الأردنية أصالة من ناحية تعدُّد أصواتها ونضجها الحواري، ولكن فرحنا لا يدوم طويلًا حين نتذكّر أنه نتاج عواصم عربيّة مركّبة عاش فيها معظم سني حياته.

ولكن هل من استثناء؟ نعدُّ تجربة الراحل جمال ناجي مغايرة بعض الشيء، فهو من الروائيين القلائل الذين أدركوا الحسّ الحواريّ ومبدأ تعدّد الأصوات في معظم رواياته. وقد يعود ذلك إلى سبب فكري جوهري في تفكيره وشخصيته، يتصل بوعيه بالثقافة المدنية التعددية، وهي ذاتها ثقافة الرواية الحديثة، فالرواية ليست شعرًا نبطيًّا ولا أغنية ربابة أو نشيد ناي، فهذه ميول يلبّيها الشعر أو القصة القصيرة ذات المنزع الغنائي، أو تلبّيها الأنواع الشعريّة والسرديّة الشعبيّة والفلكلوريّة.

إنَّ ما سبق هو محاولة أوليّة لوصف "المشكلة" التي يمكن أن نعدّها "محنة" الرواية الأردنيّة وأزمتها الرئيسة، ولتفسيرها احتمالات:

الاحتمال الأوّل قد يتَّصل بعدم وعي الروائيين بأهمية التعدد الصوتي والتنوع السردي، أي نتيجة نقص في الثقافة النقديّة والنصيّة، ومن باب تبعيّة النموذج الغنائي السائد في كثير من الأقطار العربيّة. وهذا وارد في بعض الحالات، فحين يتثقف الروائي على رواية غنائية كرواية "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول، وحين يجوزها إلى روايات مؤنس الرزاز بنبرتها الغنائية الأسيانة، وبتعبيرها الفردي السيري المتألِّم، وحين يصل إلى روايات كتّاب أحياء يجد اللغة الأنيقة المزخرفة عند إلياس فركوح، ويجد الجنوح الشعري عند إبراهيم نصرالله، فإنه يتصوّر أنَّ النموذج الروائي نموذج غنائي، وأنَّ الغنائيّة سمة أصيلة في الرواية. ونحن لا نرفض الغنائيّة رفضًا مطلقًا، ولكنَّنا نصنِّفها خصيصة للشعر والقصة القصيرة، والأنواع ذات النواة الصلبة، أمّا في الرواية فالغنائيّة سمة عارضة، يصحّ أن تمثّل تنويعًا محدودًا، ولا يصحّ أن تغدو سمة مهيمنة.

الاحتمال الثاني أنَّ النموذج الغنائي هو ما يتلاءم مع "ثقافتنا" إذا صحَّ التعبير، أعني الثقافة "المحليّة" إنْ أمكننا الكلام على ثقافة محلية ذات خصوصية، فهل هويتنا- ثقافتنا واحديّة أم متعدِّدة؟ وإذا كانت متعدِّدة، كما يذهب بعض مؤرّخي العاصمة عمّان، ممتدحين تنوُّع نسيجها الاجتماعي وتكوينها الثقافي المتعدِّد، فلِمَ نعبِّر عن هذا النسيج تعبيرًا أحاديًّا غنائيًّا؟ ولا ننجح في

الإمساك بمنابع تعدديّته؟ ترانا نعيش في مدينة "مجازيّة" تخبّئ الأرياف والبوادي وراء نسيجها "المدني" الظاهري؟ وتكشف الرواية الغنائية فيما تكشف عن زيف تعدُّديتها، وعن زيف إيماننا بتلك التعدديّة؟

ويمكن أن نمثل على الغنائية الصريحة أو المقنّعة، برواية جيدة لجلال برجس (سيدات الحواس الخمس) (2017)، تذكِّرنا الرواية بالعهد الزاهر للرواية الكلاسيكية (تقع في حوالي 400 صفحة)، وعلى الرّغم من طول نفسها وذكاء حبكتها التي لا تخلو من بوليسيّة، وما بذله مؤلفها من جهد في تنميقها وتقسيمها وتمطيطها إلى أبعد مدى، ومن ضمن التمطيط فكرة الحواس/ السيدات الخمس بما يمكّن من تقديم تجارب مختلفة، متباينة، فقد بدت الحواس/ السيدات متشابهات في الجوهر، يجذبهن قطب واحد هو الشخصيّة الذكوريّة "سراج"، ولم يعكس



تعدُّدهن أية أبعاد متنوّعة، بل يمكننا القول إنّ لغة سراج هي اللغة التي تماهين فيها في صورة متقدمة من صور إلغاء التعدُّد والتنوُّع. إننا أمام منظور ذكوري لرجل واحد يحمل فكرة واحدة عن الدنيا، وما السيدات/ الحواس أو المجالات التي تتجوَّل فيها الرواية إلا فرصة لإثبات خبراته ومهاراته دون تنويع أو تغيير، إنه أقرب إلى بطل المقامات القديم الذي يظل يكرر نفسه بالمواصفات النمطيّة نفسها.

ونختتم بهذا الحوار من رواية (أعالي الخوف) لهزاع البراري (2014) (ص204):

"- إلى أين تهرب؟

- لا أعرف، سأذهب إلى المغرب، لي فيها صديق قديم، وربما أجد فرصة لأسافر إلى أوروبا.

- ابق يا إبراهيم.

- لم يبق لي شيء هنا...

عانقني أمام مدخل البيت ومضى، راقبته وهو يسير في الشارع كغريب، راقبته حتى تلاشى".

لقد مات بطرس، وهاجر الشيخ إبراهيم، وظل البطل وحيدًا خاسرًا منفردًا، ولسان حاله ينطق ببيت الشعر القديم:

رحل الذين أحبهم

وبقيت مثل السيف فردًا

هل يوضح هذا المثال ما نعنيه بحبكة الهروب المتكررة في رواياتنا؟ وبهيمنة الرؤية المنفردة ذات النفس الغنائي- الشعري، مهما تعدَّدت أسماء الشخصيّات، ومهما تمظهرت الرواية بالجماعيّة، والاجتماعيّة ؟!

الرواية الرقميّة الأردنية
بين الريادة وحلم التأصيل

د. صيتة العذبة/ قطر

يَتَماوَجُ عالم اليوم بالثورة التكنولوجية التي تغمره بأمواجها العاتية، وترسم وجهًا جديدًا لعالَم مختلف في كل المظان والمجالات، حتى في المجالات ذات الخصوصية العارمة، كعالم الأدب. فنجد أنَّ هذا العالم بات مبدعه مختلفًا، وقارئه مختلفًا، وسياقه مختلفًا، وحتى وسيط إبداعه بات مختلفًا أيضًا.

ولم تكن الرواية الأردنية في قرنها الجديد لتشذَّ عن هذه القاعدة، بل ربما كانت هي القاعدة كل القاعدة. إنَّ أيّ متمعِّنٍ في عوالم الرواية الأردنية في القرن الحادي والعشرين، سيلاحظ جليًّا فروقًا متمثلة بتغييرات شاملة في أفكار الروايات ومضامينها وصِيغها، التي اصطبغت بتأثيرات التكنولوجيا التي شكَّلت وعيَ مبدعي هذه الروايات وثقافتهم.

وعلى الضفةِ الأخرى سيرى التغييرات التي طالت شكل الرواية وإخراجها؛ تغييرات جوهرية في الرواية المطبوعة التي باتت تُطبع بتقنياتٍ حديثة، وتغييرات ثوريّة وخياليّة برزت في شكلٍ جديدٍ تمامًا من الرواية، هو الرواية الحاسوبيّة الرقميّة[1].

والبارز والمؤثر أشد التأثير في هذا الحقل؛ أنَّ الرواية الأردنية كان لها قصب السبق والريادة عربيًّا في هذا النوع من الرواية، وحافظت على هذا السَّبق ليتحوَّل إلى احتكار إبداعي ما زال حتى الآن مسجَّلًا باسمهم، في شخص الروائي الأردني: محمد سناجلة، صاحب أول رواية رقميّة في العالم العربي، وفي زمن مبكر جدًّا من عمر هذه الرواية بشكل عام، وهو يرفع روايته الرقميّة الأولى "ظلال الواحد" على الشبكة العنكبوتية مع بداية القرن عام (2001).

وهذا لا بدَّ سيحيلنا للوقوف على مفهوم الرواية الرقميّة، فالرواية الرقميّة هي الرواية التي تستخدم الروابط والوصلات في بيئة حاسوبيّة،

لصنعِ نصٍّ سرديٍّ يعتمد على وسائط متنوعة، وتدخل فيه الأحرف بمختلف الألوان والأشكال، ومختلف أشكال الوسائط المتعددة المرئية والمسموعة من أصوات وصور وفيديو وخرائط وفلاشات وغير ذلك ممّا يمكن أن يوجد في بيئة حاسوبية. تتحرك هذه الروابط وتنفتح وفقًا لاختيار المتلقي (مستخدم النصّ)، الذي يصنع مساراته الخاصة في الرواية، بنقره على بعض الروابط والأيقونات، وتجاوز بعضها الآخر.

إنّ هذه الريادة في التّشكيل الرقمي للرّواية، عمدَ محمد سناجلة إلى ترسيخها وتعزيزها في خمسة أعمال رقميّة، يصحُّ أن يُطلقَ على بعضها مسمّى رواية، بغض النظر عن الخلاف الدائر حول الأشكال الأجناسية.

"ظلال الواحد" (2001) و"شات" (2005) هما روايتان قصيرتان، إنْ صحَّ الوصف، "ظلال الواحد" اعتمدت الروابط في تشظيها الفكري والسردي، ولكنَّ "شات" اعتمدت كثيرًا من التقنيات المرئية والمسموعة، مثلها مثل عمله الثالث "صقيع" (2006) الذي كان عملًا قصيرًا أقرب لقصة قصيرة، لتستمر الرحلة مع التطور التقني في عملين آخرين في العام (2016) هما: "ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش" و"تحفة النظارة في عجائب الإمارة، رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة"، اللتان يمكن تصنيفهما كروايتين قصيرتين أيضًا.

روايته الأولى "ظلال الواحد" بدأت كرواية رقميّة، وكانت منشورة على الشبكة، وسبق أن درستُها في دراسة سابقة وهي في شكلها الرقميّ، ولكنها اختفت من الوجود رقميًّا، واحتفظت بوجودها الورقيّ، في شكل رواية مطبوعة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، صدرت عام (2002).

وكثيرًا ما أقرَّ محمد سناجلة في لقاءاته أنَّ "ظلال الواحد" عملٌ مكتملٌ فكريًّا، ولكنّه ناقصٌ تقنيًّا: "إنَّ (ظلال الواحد) هي العمل الأكثر اكتمالًا في كل تجربتي، أقصد الاكتمال الفني لا التقني، تقنيًا "شات" و"صقيع" تتفوّقان على "ظلال الواحد"، لكن كعملٍ روائيٍّ فني، "ظلال الواحد" عندي هي الأفضل، وللأسف الشديد فقد ظُلمت هذه الرواية كثيرًا ولم تأخذ حقها من النقد"[2].

وكان هذا الإحساس هو دافعه لكتابة روايته الرابعة "ظلال العاشق" التي بدأت كفكرة لإعادة كتابة وتصميم "ظلال الواحد" لرفعها على الشبكة، فإذا بها تتحوّل لعمل جديد مختلف بعنوان "ظلال العاشق"، التي سنتناولها بالحديث لاحقًا.

كانت "ظلال الواحد" عملًا رقميًّا (وهذا حديث للتاريخ)؛ لأنَّ الحديث هنا هو عن تصميم بدائي لعملٍ كان -في حينه- الرواية الرقميّة الأولى في العالم العربي، ولكنه حديث عن عملٍ ما عاد موجودًا فعليًّا بالصورة التي سنخبركم بها، والصورة رقم (1) لشاشة الرواية التي تمّ التقاطها عام 2007.

تبدأ الرواية (التي كانت رقميّة) وتنتهي بتقرير حقيقة واحدة، هي (الانتهاء). تبدأ بتقرير هذه الحقيقة "ها قد انتهى كل شيء... قد انتهى...



صورة رقم (1)

انتهى. كلمة صغيرة من خمسة حروف تختزل حياة كاملة.. احتراقًا كاملًا.. بعثًا وموتًا وانبثاقًا.. انتهى.. انتهت. نهاية.. انتهيت". وتنتهي بتقريرها: "حتى تلاشيت فيه وانتهيت.. انتهيت.. نهاية.. انتهى".

وبين البداية والنهاية: تسير الرواية في عدة مسارات، جمع بينها الخيال والأسطورة ومجموعة من الحكايات المتناثرة، التي ترسم في تناثرها حكاية إنسان هذه الرواية الذي بدأ منتهيًا بقتله لحبيبته، الجريمة التي تفنَّن في وصفها، وفي وصف مراحلها وهو يمزق جسدها، ليحرِّرها من كآبتها وحزنها، وهو في رحلة الوصف هذه بين كأسه ومناجاته لأمه، التي رحلت هي الأخرى من زمن بعيد، ثم يعرج للشيخ عباس بن فرناس، الذي أظن أنَّه كان نوعًا من ولوج الشخصية إلى عالمٍ افتراضيٍّ لم يصرح به.

"ظلال الواحد" كلها عبارة عن تسع صفحات، وسبعة روابط، مع وجود أيقونات ثابتة في كل صفحة: الرئيسة وأحيانًا السابق أو اللاحق. وقد تكون "ظلال الواحد" عملًا رقميًا بسيطًا تقنيًّا -وهذا شيء اعترف به كاتبه- لكنَّه نجح في إخضاع الرواية وتقسيمها بطريقة مُفرَّعة، مع بساطة أدواته وقتها، وعدم وجود أيِّ مساندة له.

الرواية الرقميّة الثانية لمحمد سناجلة هي "شات" المرفوعة على الشبكة عام (2005)، ويمكن الاطلاع على "شات" وكل رواياته الجديدة من خلال موقعين خاصين بروايتيه الأخيرتين.



تبدأ "شات" بأرقام تتساقط من الأعلى، يرافقها موسيقى سيمفونية، كنوعٍ من تهيئة الاستقبال، كأنك على أعتاب مسرحٍ على وشك فتح ستائره، وأنت لا بد أن تتهيّأ لاستقبال مؤثراته المرئية والمسموعة.

تنتقل الصفحة تلقائيًا إلى صورة صحراء معتمة، تشرق عليها الشمس، ويرافقها أصوات الريح وصفير صرار الليل/ الجدجد، في صورة للبعد والوحدة والوحشة، قبل أن تقرأ كلمات المقدمة، التي تظهر متراصّة، لتعبّرٓ عن كينونة البطل التائه الذي يرسم له حياة افتراضية جديدة يعيشها على الشبكة.

تقلّبت الرواية بين أربع عشرة صفحة، ولكن الصفحة هنا ليست كالصفحة الورقية، فالصفحة هنا تعبّر عن عشرات الصفحات الورقية، وفي الصفحات تعدّدت الروابط والنوافذ، فنجد الكثير من نوافذ المحادثة، التي يمكن قراءتها كأنك ترى نوافذ حقيقية بتمرير الأسهم وإغلاقها بعد الانتهاء منها عن طريق النّقر على علامة (X). هذا عدا عن شِعْر واقتباسات يمكن الوصول إليها بالنّقر على كلمات مُشعّة في النصّ ويمكن تجاوزها لو أردت، عدا عن مشهدين مأخوذين من فيلمين أميركيين يمكن مشاهدتهما بالنّقر على اسم الفيلم المُتضمّن خلال السرد. والطباعة الكتابيّة تنوّعت ألوانها بشكل جذاب، وفي المحادثات كان لكل اسم مستعار لونه الخاص.

العمل الثالث لمحمد سناجلة "صقيع"، حينما نفتحها؛ فإنّ أول ما سيواجهنا هو صوت الريح



التي تصرخ بقوةٍ، متسرِّبةً من ثنايا النّصّ، مع مشهدٍ صقيعيٍّ تتساقط فيه ندف الثلج متحركةً على الشاشة، كأننا نشهد فيلمًا كرتونيًّا يبدأ.

ثم يظهرُ على الشاشة ذئبٌ يعوي، ونرى الأسماء تتواردُ على الشّاشة المتحركة على طريقةِ الأفلام:

كتابة وتأليف وتنفيذ: محمد سناجلة.

تقديم: سعيد يقطين.

مساعد مخرج وتحريك: عمر الشاويش.

إخراج: محمد سناجلة.

لتبدأ بعدها الرّواية برسمٍ كرتونيٍّ متحركٍ، لرجلٍ يجلسُ في بيتِهِ، والعاصفةُ تعصفُ في الخارجِ، نرى الحركةَ ونسمع الصوتَ:

ثم يبدأ النَّصّ الكتابيّ بالانسدالِ بعد هذا المشهد، محتويًا جُمَلًا باللون الأزرق، هذه الجُمَل عبارة عن روابطَ أيقونيةٍ، للمتلقي/ القارئ/ المشاهد الحرية في النّقر على أيٍّ منها؛ للانتقالِ إلى صور متحركة، تمثّل حركة الشخصية التي تتحدث في النّصّ، وله الحرية في تجاوز هذه الروابط إذا لم يرد فتحها، وعدد الرّوابط في النّصّ بلغ عشرة روابط.

وتدور الأحداث حول البطل الذي كان يحلم، أحلامًا مليئة بالهلوسات، عبَّرت عنها الكلمات والروابط والصور والأصوات.



العمل الرابع "ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش" كانت فكرته الأساسية إعادة صياغة "ظلال الواحد" -كما ذكر مؤلفها- فتحوّلت لعمل روائي جديد يتمازج فيه اللغوي بالسينمائي بالألعاب الإلكترونية، بفيديوهات وصور لأحداث حقيقية أو أفلام؛ يوظفها في صلب نص الرواية المكوّن فعليًّا من أربعة فصول.

وتحكي الرواية تناصًّا مع كثير من المرويّات التاريخية والأحداث المعاصرة، قصة يختلط فيها التاريخ بالحاضر، بعوالم الدين والفلسفة والتصوُّف.



ينفتح النص ابتداء على مقدمة متحركة تحوي رسومًا وأصواتًا، تُختم بالمقدمة الفعلية التي تحوي عنوان العمل ومؤلفه، لتبدأ بعدها الرواية بالفصل الأول (عتيق الرب)، وحالما ننتهي منه نجد أننا نعود لموقع القصة على الصفحة أدناه:



فنجد أنّ الرواية تعِد بقراءات متعددة، ولكن هذا لا يحدث فعليًّا، فالفصول يعيد بعضها إلى بعض، في شكل أشبه ما يكون بفكرة الخطيّة التي قد نجدها في أي رواية ورقية، وسنعود لهذه النقطة بتفصيل أكثر في ختام المقال.

الرواية الرابعة "تحفة النظارة في عجائب الإمارة، رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة". عمل تمتزج فيه التكنولوجيا بالتقارير الصحفية بأدب الرحلات، يتناص فيه مع رحلة ابن بطوطة، ويستعير أسلوبها وبطلها؛ ليصف لنا مدينة دبي في رحلة حدثت عام 2021.

والرواية تبدأ بعرضٍ مُشَاهِدٍ تمتزج فيه الموسيقى بالصور بالفيديو، كمقدمة للعمل وتعريف بكاتبه وإهدائه، ثم تبدأ الرواية فنعرف أنّ البطل في العام (2051)، سيعرض لنا أوراق تخص جده المتوفى عام (2042) عثر عليها في متعلقاته، تصف رحلة صديق الجد ابن بطوطة إلى دبي



ولقاءه بأميرها.

وتحفل الرواية بروابط متشعبة وملفات فيديو ينتقل القارئ بين أرجائها، ثم يكون له حق أن يرسل مشاهداته الخاصة لدبي، لكنها لن تكون ضمن متن الرواية، بل ستكون ضمن التفاعل حولها.

والأعمال الخمسة لسناجلة أو بوصف أدقّ الأعمال الأربعة؛ بعد اختفاء "ظلال الواحد"، هي أعمال تقنيّة بامتياز، تم تنفيذها بطريقة تقنيّة محكمة، ومثيرة، حافلة بالوسائط المختلفة والروابط التشعبية، وجاذبة للقارئ، لكنها تبقى تحفل بروحٍ خطيّة يصعب إغفالها.

فلن يكون هناك جهد كبير في إعادة ترتيب الروايات في فصول ورقيّة ذات طبيعة خطيّة، فملفات الفيديو والصوت والألعاب، ارتباطها بالمضمون في كثير من المفاصل كان ارتباطاً شكليًّا قد يغني النص، لكن لا يضرّه حذفها،

أمّا الجانب الآخر البالغ الأهميّة؛ فهو حضور المتلقي في النص، الذي يُفترض أن يكون حضورًا في قلب النص وليس في حواشيه، فيما لا يختلف عن تلقّي أيّ عمل رقمي، يحظى بتغذية راجعة من القرّاء بعد نشره وتمامه.

لذلك ما زلنا ننتظر منه أعمالًا رقميّة، تكون الرقميّة -بوسائطها المختلفة- روحها التي يصعب فصلها عنها، فلا يمكن إعادة صياغة العمل بعيدًا عن فضائه الرقميّ، لأنه حينها سيفقد كينونته التي قام على أساسها.

وتبقى تجربة سناجلة تجربة فريدة في سياقها، وهو يخوض غمار التجربة، ويحاول الارتقاء بها إلى فضاء جديد غير مسبوق، يشقُّ فيه حاجز الريادة ويمهِّد الطريق، دون أن يكون هناك مَن يتابعه في إكمال المسيرة، ويعضد أعماله بأعمال أخرى تتكامل بها ومعها تجربة الرواية الرقميّة.

ملامح الرواية النسويّة الأردنيّة في العقدين الأخيرين

د. دلال عنبتاوي/ الأردن

تُعدُّ ظاهرة الأدب النسويّ، من الظَّواهر الأدبيّة اللافتة الحضور في وقتنا الحاضر، وما زال هذا المصطلح مَثارَ جدلٍ ونقاشٍ في الأوساط الثقافيّة والأدبيّة، بل يكاد يصل أحياناً إلى نقطة خلاف؛ فـ"الأدب النسويّ" أو "الأدب النسائيّ" ويُطلَق عليه أيضًا "أدب الأنثى" أو "أدب المرأة"، هو الأدب الذي يكون النص الإبداعيّ فيه مرتبطاً بطرح قضيّة المرأة والدِّفاع عن حقوقها دون أن يكون الكاتب امرأة بالضَّرورة، لذلك يحلو لبعضهم أن يعرِّفه على أنه الأدب المُرتبط بحركة نصرة المرأة وحريّة المرأة وبصراع المرأة التاريخي الطويل للمساواة بالرجل، بينما يعدُّه بعضهم الآخر مصطلحًا يستشفّ منه افتراض جوهر محدَّد لتلك الكتابة التي يتمّ التَّمايُز بينها وبين كتابة الرَّجُل، في الوقت الذي يرفض فيه الكثيرون احتمال وجود كتابة مُغايرة تنجزها المرأة العربيّة استيحاءً لذاتها وشروطها ووضعها الذي غالبًا ما يوصف بأنه مقهور.

والحقيقة أنَّ أغلب النقاد والأدباء لم يتَّفقوا على ماهيّة الأدب النسوي؛ حيث انقسمت الآراء بين مؤيِّدٍ ومعارضٍ للمصطلح، ولكلٍّ منهما مسوّغاته، فمثلًا يعلِّل معارضو استخدام مصطلح الأدب النسوي رأيهم في أنه لا يجوز تقسيم الأدب إلى نسويّ وغير نسويّ، لأنَّ الأدب بشكل عام مهمّته الأساسيّة على صعيد الحياة أن يقدِّم مواضيع تلامس المجتمع بأكمله، ولا يجوز تَغْليبه أو تجزئته أو تجميده وقَصْره على المرأة فقط، بينما يرى المؤيِّدون والمدافعون عن هذا المصطلح أنّ هذا الأدب يتمتَّع بخصوصيّة لا يمكن إغفالها أو التَّجاوز عنها في الكتابات التي تنتجها المرأة، ممّا يجعل من الضَّروري بمكان تصنيف كتاباتها في مجالٍ مختلفٍ عن الكتابة

الذكوريّة، وعلى ضوئه تتحدَّد القيمة الإبداعيّة للنص النسوي الذي -ومنذ بدايات وجوده على الساحة الأدبيّة العالميّة أو العربيّة أو المحليّة- ظلَّ يتمتَّع بكثير من السمات، الأمر الذي دفع بعضهم للتشبُّث بالمصطلح على اعتبار أنه أدب مفتوح ومعبِّر عن التجربة الذاتيّة ويهتم بالسرد في كثير من الأحيان، ويسعى بشكل حثيث للتَّعبير عن المسكوت عنه اجتماعيًّا، ويحاول جاهدًا أن يتخلَّص مِن سطوة الرَّقابة بكلِّ أنواعها، مدفوعًا بشكلٍ قويٍّ نحو البَوْح المُباشر تارة، أو التستّر بالأقنعة تارةً أخرى، ليعبِّر بكلّ جرأة عمّا تعانيه المرأة، فهو سواء أكان نصًّا شعريًّا أو عملًا روائيًّا أو قصة، لم يترك بابًا إلا وطرقه، ولم يتحفَّظ في الخوض في كثير من القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة.

أمّا على صعيد المشهد الروائي الأردني، فقد ظهرت في العقدين الأخيرين الكثير من الأسماء التي تصدَّرت المشهد من مثل سميحة خريس وليلى الأطرش وسحر خليفه وليانا بدر وجواهر الرفايعة ومريم جبر وحزامة حبايب ورفقه دودين وعفاف بطاينه وسحر ملص... وغيرهنّ من الروائيات الكثيرات اللاتي أعتذر لهنّ لعدم ورود أسمائهن واللواتي أثبتن أنَّ المرأة تجاوزت تلك المقاييس المتناقضة في المشهد، وسعين إلى انطلاقة الرواية النسوية التي بدأت تنحو إلى النضج الفني والانفتاح على عوالم جديدة في أواخر الثمانينات وبدايات التسعينات من القرن الماضي، وحتى وقتنا الحاضر.

ملامح الكتابة النسويّة

حين نتحدَّث عن ملامح الكتابة النسوية، فنحن أمام إشكاليّة تتنازعها محاور عدة، منها ما يتعلّق بالنموذج المؤسس والمحاكى في الإبداع بعامة، ومنها ما يتعلّق بالمنظور الجمالي. ولعلَّ أهمّ تلك الملامح معيار الحديث عن خصوصيّة معيَّنة للكتابة النسويّة، هذا بالإضافة إلى أهميّة أخذ المنطلقات الفكريّة بعين الاعتبار؛ وخاصة منطلقات الفكر النسوي التي تعلي من شأن الاحتكام إلى النظريّة بوصفها مكرّسة أو داعية إلى التغير في أسس معالجة النص النسوي، والكشف عن مراميه المؤثرة على قضية المرأة في المجتمع والنص الإبداعي.

من هنا، فإنَّ مصطلح الخصوصيّة بحد ذاته ما زال مصطلحًا متأرجحًا بين الأخذ والردّ، على أنَّ سؤال الخصوصيّة يظل قائمًا؛ خاصة في مضمار تشكيل هوية ثقافية حيوية تنفصل عن حتمية ونهائية الواقع. وفي الحقيقة إنَّ التحليل للمارسات الخطابية النسوية كان من دوافع النقد النسوي الذي كان يهدف إلى تعديل صورة المرأة في الثقافة والمجتمع، ممّا يعني أنه مشروع أيديولوجي بالأساس، وليس مشروعًا جماليًّا يسعى إلى إعادة تفكيك النصوص.

تميَّزت الرواية النسوية الأردنية في العقدين الأخيرين بالأصالة والإبداع والانتماء لقضايا الوطن والأمة العربيّة، فصوَّرت المرأة الأردنيّة من خلاله مشاعرها بصدق ودقّة، وحمَّلتها ما تصبو إليه نفسها، وما تتطلَّع إليه من طموحات

لبناء عالمها الذاتي الخاص، وعبَّرت عن المسكوت عنه، وواكبت في أدبها التطوُّر والتجديد والحداثة.

ملامح الأدب النسويّ الأردنيّ

جاءت الرِّواية الأردنيّة النسويّة معبِّرة عن واقع المرأة، فتنوَّعت الحقول التي ارتادتها كاتبات الرِّواية ما بين الحدث التاريخي والسياسي والاجتماعي والسيرة المُستعادة والعالم الداخلي للمرأة، فجاء أدبها محمَّلًا بالهموم الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة، وناطقًا، ومعبِّرًا عن الواقع أيّما تعبير، ولعلّ من أهم ملامحه:

أولًا: مصطلح الخصوصيّة

إنَّ هذا المصطلح بحد ذاته ما زال مصطلحًا متأرجحًا بين الأخذ به وردّه. وقد حاول أن يعبِّر عن أدب يتعلق بإبداع المرأة أو المرأة المبدعة تحديدًا؛ تلك التي تتكئ في إبداعها دائمًا على خصوصيّة التجربة. وقد حفلت الروايات واهتمّت بإبراز التجارب الخاصة والحميمة في حياة المرأة، وفي مختلف مراحل نموّها وتطوّرها، وأشارت إلى مدى ارتباط ذلك مع المؤسسة المجتمعية، وخاصة الأسرة التي كانت في الغالب تصادر إحساسها وتجاربها.

ولعلَّ من أشد التجارب التي تحمل الخصوصيّة المطلقة في أدب المرأة الروائي التعبير عن تجربة الحمل، هذه التجربة الحميمة في حياة المرأة، وقد رأت الدراسات النقدية أنَّ المرأة تمتلك جرأة في الكلام عن المحظورات وعن الممنوعات والمحرمات قد لا نجدها عند الرجل بشكل عام، إذ كثيرًا ما لجأت المرأة للتعبير عن المسكوت عنه أو المحظور أو المهمّش، فقد كتبت المرأة بجرأة عن مسائل التحرُّش الجنسي وعبَّرت عن مرارات النساء اللواتي تعرَّضن لمثل هذه التجربة.

ثانيًا: التعبير عن الإحساس الأنثوي من خلال السرد

لقد جاء السرد الروائي النسائي يستبطن الكثير من المشاعر الأنثوية ذات الخصوصية التي تعتمد على حاستي اللَّمس والشم أكثر من اعتمادها على حواس أخرى، وجاء ذلك من خلال جسارة التناول للتابوهات المعتادة والخاصة بالجسد تحديدًا، حيث جسَّد الوعي بها بصورة إيحائية تكشف المسكوت عنه في أحاسيس المرأة ونظرتها لجسدها وتعاملها معه. ولعلَّ هذا من الملامح التي تستحق الوقوف عندها، والتي تكاد تعد من أهم الملامح وأكثر السمات ذات الحضور الصارخ في الأدب النسوي.

ثالثًا: البوح والمناجاة الذاتيّة

ويتبعها تداعي الأفكار والذي أطلق عليه الكشف عن الأحاسيس النسويّة من خلال تعبيرات ذاتيّة تتعلق بمشاعر الأنثى وعواطفها، ممّا دفع الكثيرات إلى توظيف لغة تقترب كثيرًا من الشعريّة للتعبير والوصف، إذ أنَّ الكاتبة تجد في لغة الشعر والتخييل ملاذًا وأداة للبوح؛ وذلك عبر خلق مناخ شعري تأمُّلي متمرِّد ملتحم برموز

ميثولوجيّة، فهي ترى في تلك اللغة مدخلًا إلى البوح والتعبير عنه بمفردات ذات صلة بالأحاسيس وبالذاتيّة الفرديّة، وقد أسماه النقاد "شعرنة العواطف".

لقد عبّرت المرأة الأردنيّة في رواياتها عن الذات الإنسانيّة وذات المرأة في آن واحد، وسعت إلى الخروج من دائرة التهميش لطرح ذاتها من خلال التدخُّل السردي لإقناع المتلقي بماهيّة ذاك الحضور الذي ظلّ غائبًا ومستلبًا لعقود من الزمن، وقد سعت المرأة الروائيّة الأردنيّة في العقدين الأخيرين إلى إيجاد خطاب مباشر تقريبًا متوجِّه إلى المتلقّي عبر استخدامات عدّة.

رابعًا: اللغة والسياق الثقافي

معروف أنّ اللغة تشكل سلطة، وهي من أكثر القضايا إلحاحًا في التفكير والمناقشة لانطوائها على تداعيات ماضويّة. والناظر في الروايات النسويّة يجد أنّ النصوص ذاتها قد ناقشت مسألة اللغة وتجلّياتها في الكتابة من خلال متنها السردي، وأنّ هذه المناقشة قد انطلقت من موقف أنثوي دعا إلى تفكيك السائد، والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة النسويّة. وفي ما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السرديّة وفي الرواية بشكل خاص، فقد ناقشت الرواية النسويّة الأردنيّة مسائل مهمّة تتعلق باللغة من خلال مناقشة مسألة الفصحى والعاميّة، وكأنّها تقدّم تفسيرًا أو تبريرًا لاستخدام العاميّة في الحوار تبدّى في استخدام اللغة المحكيّة. وقد تميّزت كتابة المرأة الروائيّة بأنها تبني أنساقها الثقافيّة باجتراح لغة لها علاقة بالمهمَّش وبالتفاصيل الكثيرة والدقيقة التي تهتم بالمرأة؛ سواء أكان بسبب من فضائها الخاص والذي يحتّم عليها ارتباطًا عائليًّا واجتماعيًّا بالأرضيّة التي تشكّل حاضنة لهذا المسكوت عنه بكلّ تفصيلاته وتدرُّجاته وألوانه، بما شكّل خصوصيّة لها في استخدام اللغة. ولعلّ أوّل تمثّلات هذه الخصوصية الكتابة باللهجة المحكيّة الدارجة، واعتمادها أسلوبًا في الكتابة. إنّ إبراز خصوصيّة اللغة في استخداماتها كان يشكّل ضرورة لازمة في الحوار بين الشخصيات، ذلك أنّ تلك الخصوصية على علاقة ماسّة بمعجم الألوان والروائح والتفصيلات الدقيقة الخاصة بجوانب الحياة اليوميّة المعيشة للمرأة.



ولقد برزت المقاطع السردية في معظم الروايات النسائية متكئةً على عدم الالتزام بوجهة سرد محددة، وعلى امتدادات حمولات لغوية وسرديات متعددة تشتمل على التداعي الحر والتذكر، وكذلك استنفار الذكريات التي تستدعي الماضي وتجعله في حاضر السرد ذا قيمة سرديّة مدهشة في الحقيقة. إنَّ الناظر في الروايات



النسويّة سيجد ارتباط التعبير اللغوي بالأحاسيس أو بالعاطفة؛ وهو شكل لامرئي تجسّده اللغة، واللغة ثابتة نسبيًّا؛ إذ من المعروف أنَّ الأديب هو مَن يمنح ألفاظه دلالات جديدة من خلال توظيفه لها، وهذا التوظيف قد يصل إلى مستوى التوظيف الشعري للغة.

إنَّ مجاز الأنوثة يستوجب معجمًا مغايرًا لما اصطلح عليه واتفق عليه في ذاكرة اللغة المتوارثة التي تتمرّد لغة الأنثى فيها على مواضعتها التي شكّلت سلطة تحميها مؤسسة اللغة المجتمعيّة، ومن ضمن هذا التمرُّد على المواضعات المجتمعيّة كان التمرُّد على النظرة لجسد المرأة، إلّا أنَّ المرأة سعت في أعمالها الروائية كذلك إلى توظيف لغة إنسانية محايدة ومعبِّرة عن الطموحات والآمال التي تجعل النص الأدبي نصًّا لغويًّا بصرف النظر عن هوية كاتبه أو كاتبته الجنسيّة.

اهم التقنيات التي وظفتها الرواية النسويّة الأردنيّة

لقد وفّرت تقنيات تيار الوعي في الرواية الحديثة استراتيجيات خاصة لدراسة النصوص الأدبيّة، وخاصة التقنيات التي تستبطن الشخصيات في مجالي الوعي واللاوعي، وتستظهر أوضاعها الذهنيّة والنفسيّة، فقد اعتبر تيار الوعي بتقنياته المنولوج الداخلي ومناجاة النفس من استراتيجيات التحليل النفسي التي ترى في النصوص -في بعض جوانبها- ركائز إسقاطيّة

ممتازة. لقد حمل الخطاب النسوي من خلال نصوصه الروائية إدانة للمجتمع، وعبّرت الروائيات عن ذلك من خلال توظيف شخصية المرأة التي تتعرّض للمرض النفسي وتحاول التخلص منه عن طريق زيارة الطبيب النفسي، وعبّرت الروائيات عن إدانة المجتمع الذي يسنّ قوانين استغلال المرأة جنسيًّا ويعرّضها للانتهاك والتدمير.

إنَّ الحديث عن رواية تيار الوعي في الروايات النسوية لن يكون سهل التحقق، فالروايات التي وظفت تقنيات تيار الوعي لم تكن روايات تيار وعي بما يعني نقديًّا؛ لأنها جنحت إلى تقديم سردها ضمن ضمير المتكلم غالبًا، كما أنها اقتبست وتماست مع السيرة الذاتية، وقد عمدت الرواية النسوية الأردنيّة إلى الانطلاق من تعدديّة الخطاب والأصوات، ولمّا كان المزج بين المنولوج المباشر والمناجاة الذاتيّة ممكنًا، فقد كانت هذه الصيغة هي الأكثر بروزًا في الروايات النسويّة، وقد تم الاتفاق على تسميته "البوح الذاتي" الذي يُعدُّ من أهم خصوصيّات الكتابة النسويّة، وذلك لأنّ المنولوج المباشر الممتزج بالمناجاة النفسيّة الذاتيّة يُعدُّ عالمًا مفتوحًا للكشف عن المسكوت عنه في عالم المرأة.

ولقد سعت المرأة الروائية في العقدين الأخيرين إلى توظيف تقنية أخرى مهمّة جدًا هي تقنية الحلم؛ تلك التي تُعدُّ تقنية كاشفة في السرود الروائيّة وذات علاقة بأوليّات التحليل النفسي. ولأنَّ وظيفة الأدب قد تكون شبيهة بوظيفة الحلم من خلال ارتباطها باللاشعور، فإنّ الأحلام التي تخترعها الروائية تخضع للتفسير عينه الذي تخضع له الأحلام الحقيقيّة، فالأحلام المتخيَّلة أيضًا وسيلة اللاشعور لتحقيق الذات على صعيد الشعور والحلم والسرد الأدبي الروائي، وهما معبّران عن آليات لغويّة لا واعية، وهما غالبًا ما يظهران من خلال أشكال تعبيريّة تضمر رغائب محرّمة وتخضع للرّقيب. إنَّ تقنية الحلم قد وُظّفت بأشكال مختلفة، وكانت متفاوتة من رواية إلى أخرى، وقد جاءت أحيانًا مختلطة بالكابوس.

وختامًا، فإنَّ رواية المرأة لا تعكس واقع المرأة إلّا جزئيًّا، إنَّها أقرب ما تكون إلى مساحة من ورق تمارس الكاتبة عليها حريّتها المفقودة، أو أحلامها الورديّة الموؤدة، وأحيانًا تقدّم من خلال تلك الأعمال الروائيّة مرافعتها في ما يجب أن تكون عليه الحياة. ربما يمكننا القول إنها "الحياة المشتهاة".

المراجع:

1. نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، عمّان، وزارة الثقافة، 2016.
2. سهى خالد العبداللات: شخصية المرأة في الرواية النسوية، دار فضاءات، عمّان، 2015.
3. رفقة دودين: خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، أمانة عمّان، عمّان، 2007.
4. نزيه أبو نضال: حدائق الأنثى، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2008.

جوائز الرِّواية العربيّة: ما لها وما عليها

د. رزان إبراهيم/ الأردن

لا أظنُّني أبالغ لو قلتُ إنَّنا نعيش عصر الجوائز الأدبيّة على المستويين العالمي والعربي؛ ففي فرنسا وحدها يزيد عدد الجوائز على الـ(1500) جائزة سنويًّا، وبالكاد نجد بلدًا عربيًا واحدًا لا يخصِّص جائزةً ما لمبدعيه في المجالات الأدبيّة والفنيّة المختلفة. بعضها يُمنح لعمل بعيْنه، وبعضها الآخر يُمنح تقديرًا للمسيرة العطائيّة الإجماليّة للمفكِّر أو المبدع أو الكاتب. الجائزة كفكرة تحمل أكثر من قيمة على المستويين المادّي والنَّفسي، وما من شكّ أنَّ لهذه الجوائز بُعدها الاقتصادي الذي يخفِّف عن الكاتب جزءًا من أعباء ماليّة تحول بينه وبين التفرُّغ للعمليّة الإبداعيّة، وللحقّ فظاهرة الجائزة تحمل في طيّاتها ردّ اعتبار لأدب وفكر لا بدّ من التَّعامل معهما بإكبار وتعزيز لائقين.

في ما يتعلَّق بمعايير وآليّات معتمدة في الجوائز الممنوحة عن الرِّواية، فظنّي أنْ لا وجود لمعايير قاطعة صارمة، ففي مجال الأدب والفنون، هناك أكثر من عامل يحرّك باتّجاه تقييم العمل والحكم عليه، بما في ذلك عامل الذَّوق الذي لا يمكن أن يكون واحدًا لدى القرّاء عمومًا، وهو ما يندرج على أعضاء لجنة التّحكيم بالضّرورة. لكن هذا لا يمنع من القول إنَّ الجائزة تكبر قيمتها قبل كل شيء بلجنة التَّحكيم التي أفترض في أعضائها أن يكونوا ضالعين في هذا الجنس الفنيّ، قادرين على تفحُّص البناء الفنّي الإبداعي فيه، ففي الأدب عمومًا كما في الرِّواية على وجه خاص، تعطى الأولويّة أوّلًا لكيفيّة القول، ومن ثم يأتي تباعًا وفي درجة تالية سؤال: ما الذي تريد الرِّواية أن تقوله؟ وبالتالي فإنَّ القراءة الصحيحة والمفضية إلى الحكم الصحيح تقتضي عقلًا نقديًّا وذائقة فنيّة رفيعة

قادرة على الإمساك بما تختزنه الرِّواية من ملامح أسلوبيّة تقود الناقد أو المحكّم إلى حركة النص وتركيبه، ومن ثم منحه قيمته التي يستحقها، وهو ما قد نلمسه متحقِّقًا إلى درجة ما في بعض الجهات المسؤولة عن الجوائز، فيما يغيب في بعض الدَّورات التي تفجؤنا بأسماء ليست ذات باع طويل في مجال النَّقد الروائيّ.

قد يتساءل بعضهم عن آليّة التَّحكيم التفصيليّة، خصوصًا حين يكون مطلوبٌ من المحكِّمين قراءةَ عددٍ كبيرٍ من الرِّوايات. عمومًا، لكلّ جائزة أسلوبها الذي يسمح أو لا يسمح بقراءة كاملة لكلّ رواية، فهناك مَن يلجأ إلى عمليّة استثناء أوليّة تعفيه من متابعة قراءة الرِّواية حتى النهاية، بحكم الرَّداءة التي لا يمكن للعيْن أن تخطئها منذ صفحاتها الأولى. في حين أنَّ بعض الجوائز من مثل "كتارا" تطلب من المحكمين وضع الملخَّص والتَّقييم التفصيليّ لكل رواية، ومن ثم منحها الدرجة التي



إبراهيم نصرالله/ جائزة البوكر

تستحقّها، بينما تكتفي بعض الجهات المانحة لجائزتها عن تجربة كاملة بتقديم تقارير عن عموم التَّجربة الروائيّة مدعومة بمبرِّرات مع إعطاء الدَّرجات أيضًا، ليُصار إلى التَّداول بشأنها إلى أن يتمّ التَّراضي باتِّجاه الفائز الأخير. منحتني فرصة الخوض أكثر من مرّة في التَّحكيم إمكانيّة أكبر لمتابعة ما يُكتب من روايات، وهو ما يدفعني للقول إنَّ روايتنا العربيّة ليست بكلّ الخير، فهناك الضعيف جدًا وبأعداد مهولة، وهي ظاهرة أحمِّل بعض مسؤوليّتها دور نشر ترضى لسبب أو لآخر أن تنشر بغضّ النَّظر عن القيمة الحقيقيّة للعمل، لذلك فما أكثر ما صرنا نراه من نصوص روائيّة لاهثة وراء فذلكات لغويّة لا طائل منها، يغيب عنها أيّ منطق سردي يشدّك نحوها أو يغريك بقراءتها! وهو أمر ساهَمَت الجائزة في استشرائه، حين بتنا نرى دُخلاء على هذا الجنس الفنّي الصَّعب يكتبون وفي ذهنهم الحصول على الجائزة، بينما لا يمتلكون من شرط الحصول عليها أدنى المؤهلات، بل إنَّ بعضًا من الروائيّين صرنا نراهم يكتبون بسرعة صاروخيّة حتى تكون روايته حاضرة مع حلول الوقت اللازم لتقديمها للجائزة.

لا بدَّ من التَّنويه أيضًا بأنَّ عددًا من الروائيّين للأسف يكتبون على نحوٍ واعٍ أو غير واعٍ غير متحرِّرين ممّا يُشاع أو يرسخ لديهم من سُبُل مفتوحة للجائزة، يقودهم لها أحيانًا عمل فائز يتحرَّكون بطريقة ببغاويّة تحوم حوله، وهي

ظاهرة شائعة تُنهك المشهد الروائي.

لا بدّ هنا من التّذكير بأنّ غزارة شديدة في الإنتاج الرّوائي -بغض النّظر عن سببها- تقتضي بالضّرورة جهة مؤهّلة ترشد القارئ باتّجاه الرّواية التي يجب أن تُقرأ، من هذا الباب أعود فأحتسب لجوائز الرّواية العربيّة -في حال توفّر المحكّمين الأكفّاء فيها- مساهمتها في التعريف بالرّواية التي تستحق أن ينفق القارئ وقته بل وماله من أجلها، كما أحتسب لها تعريفها بشباب أو كتاب ما زالوا مغمورين أو في البدايات، وهو ما ساهمت فيه جائزة "كتارا" حين فتحت المجال حتى للمخطوطات التي لم تُنشر بعد لتكون قيْد التّحكيم، ولذلك فإنّي أنظر إلى عمل لجنة التحكيم باعتباره أمرًا غاية في الخطورة والحساسيّة، لأنّ الرّواية الفائزة تكون بوصلة تحدّد وجهة القارئ في رحلة بحثه عن الرّواية الجيدة، وهو أمر يثبته تزايد عدد طبعات الروايات الفائزة تلبيةً للإقبال الجماهيري الواسع عليها. وإن كنتُ أعتقد أنه لا يجوز التسليم بأنّ الرّواية الفائزة فقط هي الأفضل، لكنّي أعود وأؤكد أهميّة تحرّي الأمانة والموضوعيّة والدقة أثناء اختيار أعضاء لجنة التحكيم؛ لأنّ من شأن الأعمال المنتقاة للجائزة أن تلعب دورًا ما في بلورة أذواق القرّاء.

كثير من اللّغط بات منتشرًا حول الجائزة الممنوحة للرّواية هذه الأيام، فما إن تعلَن النّتائج حتى يبدأ القيل والقال عمّن يستحقّ ولا يستحقّ من الفائزين، وكثيرًا ما يُقال إنّ أمر الجائزة محسوم مسبقًا، بل إنّ اللّغط ذاته يمتدّ ليشمل لجنة التحكيم ومدى أهليّتها، وسؤال العلاقات والمصالح الشخصيّة، وصرنا نسمع كثيرًا عن غياب روايات تنتمي إلى قطر معيَّن بحكم غياب جنسيّات معيّنة عن لجان التحكيم. من هذا الباب طالعتنا بعض الآراء التي ربطت غياب الجنسيّة الفلانيّة أو غيرها عن الجائزة لدواعٍ عدائيّة مفترضة بين المحكّمين وأبناء جنسيّة عربيّة بعيْنها. طبعًا هذا الأمر وللأسف الشديد يعكس واقعًا اجتماعيًا ونفسيًا وسياسيًا اخترق تفاصيل حياتنا برمّتها بما في ذلك الساحة الثقافيّة التي باتت أصداء الصّراعات السياسيّة بيّنة عليها.

ما دامت الجوائز هي موضوعنا، فإنّي أسأل السؤال التالي: ما قيمة جوائز أدبيّة تُمنح للأديب في أواخر عمره تتويجًا لمسيرته الإبداعيّة؟ في هذا السياق يُنقل عن الرّوائي بهاء طاهر قوله: "هي أشبه بوصول المطافئ بعد انتهاء الحريق.. بعد أن يكون مستغنيًا عنها ماديًّا وأدبيًّا". وهي



قاسم توفيق/ جائزة كتارا

مَن وصَفَها العقاد منذ عقود أنَّها "نتيجة منتهية وليست بالمقدّمة التي تتلوها نتائجها". علمًا أنَّ "برنارد شو" حين بُلِّغ منذ سنوات باختياره المتأخِّر لجائزة نوبل قال: "إنهم طرحوا له عوّامة النّجاة بعد وصوله إلى برّ الأمان". لذلك يضع حسين بافقيه صاحب كتاب (الجوائز الأدبيّة: الحدود والأقنعة) فكرة هذه النوعيّة من الجوائز على المحكّ، تاركًا الفسحة للتفكير في ما إذا كانت حقًّا تضيف إلى قيمة الأديب أو المفكر الإبداعيّة حافزًا جديدًا.

طبعًا الموضوع إشكالي ومطروح للنقاش، وكلّ له رأيه فيه، بِمَن في ذلك الأدباء أنفسهم. بالنِّسبة لي أرى أنَّ كلّ ظاهرة تجد ما يبرِّرها في وقت لا تعدم ما قد ينسف فكرة وجودها. لكن يبقى عندي أنَّ تكريم الأديب في حياته واجب ولا تغيب عن ذهني هذه العبارة "إنَّ أكثر أنواع الشُّهرة مدعاة للحزن هي شهرة ما بعد الموت". أنهي بالتَّذكير بأنَّ الجوائز الأدبيّة هي واحدة من أجمل الظّواهر الثقافيّة التي نعيشها، شريطة أن تشرف عليها جهات خبيرة قادرة على تحمُّل مسؤوليّة مهامها الكبرى، فلا تفجؤنا بما لا يليق باسم الجائزة كما يحصل في بعض الدّورات، فالرِّواية الفائزة كما ذكرتُ آنفًا هي ما يذهب القارئ باتِّجاهها، والمستوى الحقيقي لها ما تلبث قراءات النقاد أن تدلّل عليه، فإمّا تؤازر هذا الفوز وتباركه، وإمّا أن تجد من المبرِّرات ما يقدح به، هذا لو افترضتُ قراءات نقديّة تتَّسم بالموضوعيّة والصدق معًا.


هيا صالح/ جائزة كتارا


سميحة خريس/ جائزة كتارا


جلال برجس/ جائزة كتارا

الرِّواية العربيّة
على إيقاع الجوائز

إلياس فركوح/ الأردن

أَزعمُ بأنَّ نقلةً كبيرةً في مسار الرِّواية العربيّة قد حدثَت خلال عقد واحد من السنوات (2008-2018)، وأنَّ تحوُّلًا متعدِّد الأبعاد أصابها ينبغي التوقُّف عنده، ورصد معانيه، واستشراف المآلات التي تنتظرها.. أو التكُّهن بما سوف تصير إليه. وإنِّي حين أحصرُ بدءَ زمن تلك "النَّقلة" وأصلُ بها إلى يومنا هذا؛ إنَّما أقصدُ لحظةَ إطلاق جائزة "بوكر" بنسختها العربيّة في دورتها الأولى 2008، وما أثارته من "دوّامات" اتَّخذت ضروبًا شتّى، كان أوّلها التَّشكيك بها وبالنَّوايا القابعة خلفها وخلف المؤسسين لها، مرورًا بالطّعن في موضوعيّة قرارات لِجان التحكيم، ثم قبول الانخراط في التَّنافس عليها بالتقدُّم بالنُّصوص، أو المشاركة في لِجان التَّحكيم (رغم ثبات حالة التَّشكيك والطَّعن في كلّ الدَّورات)، وأخيرًا ولادة ما أجيز لنفسي تسميته "هيجان روائيّ" لم يسبق للثقافة العربيّة أن شهدته قبلًا! "هيجان" طال جميع الروائيّين العرب- تقريبًا، ومن الأجيال كافّة، في المراكز التقليديّة للثقافة العربيّة وفي أطرافها أيضًا، وسرعان ما استَعَرَ "الهيجان" إثر اشتقاق جائزة أخرى مثيلة هي "كتارا" قبل ثلاث سنوات! هذا "مَسْحٌ" تمهيديّ و"جُملةٌ" أولى في مسألة الرِّواية العربيّة داخل سياقات الجوائز المخصَّصة لها، و"وقائع" التحوُّلات التي أحدثتها تلك الجوائز على الرِّواية بوصفها "كتابة فنيّة وجِنْسًا إبداعيًّا" في المقام الأوّل.

لماذا الجائزة؟

ثمّة هدفان أساسيّان معلَنان رافقا إطلاق جائزة "بوكر" بوصفهما الإجابة عن سؤال لماذا هذه الجائزة؟ وهما: تنشيط وتحفيز الروائيّين على

مواصلة كتابتها والكشف عن أسماء جديدة تعزّزها، وتوسيع قاعدة قُرّائها وحثّ الناشرين على إصدارها.

ونحن، إذا عدنا إلى سبب إطلاق النسخة البريطانيّة الأصليّة للجائزة (مان- بوكر)، فإنَّنا نراها وُلدت لهذين السببين تقريبًاعام 1969، عندما تراجعت مبيعات الرِّواية بتناقص عدد قرّائها- بالمعيار النسبي طبعًا. ولعلَّ هذا القاسم المشترك، رغم الاختلافات النوعيّة ثقافيًّا ومعرفيًّا بين المجتمع البريطاني والمجتمعات العربيّة، ناهيك عن السياقين التاريخيّين المتباينين، كان أنْ كرّس الجائزة ومنحها "الغواية والجاذبيّة" كونها تعني مبلغًا ماليًّا "معقولًا" (عشرة آلاف دولار لكلٍّ من الواصلين إلى القائمة القصيرة، وخمسون ألفًا أخرى للفائز= ستون ألفًا)، إضافة إلى ترجمة الرِّواية الفائزة للغة أو أكثر!

غير أنّ الفرق الأهمّ، بحسب وقائع النسخة العربيّة، أنّ الجهة الرّاعية لها إنَّما هي دولة الإمارات العربيّة المتحدة ممثلة بـِ(هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة) وليس مؤسسة أهليّة مستقلّة، وأنّ مبلغها المالي يُعتبَر "أكثر من معقول" ضمن ظروف الكاتب العربي البائسة!

فهل حقَّقت جائزة "بوكر" العربيّة غايتيها بعد عشر سنوات؟

رصدي واجتهادي يقودانني إلى أنها نجحَت، في الظاهر منها على الأقلّ؛ إذ كشفت، ومنذ دورتها الأولى، عن روائيين جُدد لم تُعْرَف أسماؤهم أو تتكرّس من قبل، وصلوا إلى القائمة القصيرة، مثل اللبناني جبّور الدويهي بروايته "مطر حزيران"، والمصري مكاوي سعيد بروايته "تغريدة البجعة"، والسوري خالد خليفة بروايته "مديح الكراهية"، واللبنانيّة مي منسّى بروايتها "أنتعلُ الغبارَ وأمشي"، إلى جانب المصري بهاء طاهر المكرَّس بروايته "واحة الغروب" (الفائز بالجائزة)، والأردني صاحب هذه الكتابة بروايته "أرض اليمبوس"- مع ملاحظة أنّ تلك الدَّورة، ولأنَّها الأولى غير المسبوقة بأيّ "ضجيج" أو "إغواء"؛ أشارت إلى أنّ تلك الروايات إنَّما كُتبت ضمن "مناخات" ما قبل "الهيجان الروائي" واستعاره! وبالتالي كانت روايات متحرِّرة من "هواجس" الجائزة وتوقيتاتها.

ولقد تكرَّرت ظاهرة بروز أسماء ليست مشهورة أو "كبيرة راسخة" في الدَّورات اللاحقة، إمّا ببلوغها القائمة القصيرة، أو فوزها بالجائزة، إضافة إلى شمولها بلدانًا ليست ذات تاريخ طويل في كتابة الرِّواية نافَسَت أخرى تُعتبر "مراكز" لها. ولنا أن نُمعن النظر والاستنتاج في التعداد التالي للفائزين بعد الدَّورة الأولى:

1. يوسف زيدان/ مصر، 2. عبده خال/ السعودية، 3. رجاء عالم/ السعودية مناصفة مع محمد الأشعري/ المغرب، 4. ربيع جابر/ لبنان، 5. سعود السنعوسي/ الكويت، 6. أحمد سعداوي/ العراق، 7. شكري المبخوت/ تونس،

8. ربعي المدهون/ فلسطين- بريطانيا، 9. محمد حسن علوان/ السعودية، 10. إبراهيم نصرالله/ فلسطين- الأردن.

هذا السِجلّ الدّوري يتضمّن مجموعة أسماء تكرّرت مشاركاتها في أكثر من دورة، ووصل بعضها القائمة القصيرة قبل الفوز بها في ما بعد، مثل ربعي المدهون وإبراهيم نصرالله. أو لم تحظَ بالفوز مثل جمال ناجي من الأردن، ومنصورة عز الدين من مصر، وآخرون لم تسعفني الذاكرة بحفظ أسمائهم.

إذن؛ كان لجائزة "بوكر" في نسختها العربيّة المسمّاة "الجائزة العالميّة للرّواية العربيّة" أن نجحتْ في الكشف عن روائيين جُدد، ربّما لم يكونوا قد فكّروا بكتابة الرّواية لولا وجود الجائزة. كما نجحَت في إثارة الانتباه إلى الرّواية كجنس أدبي ينبغي تطويره، ما أدّى إلى تكثيف حركة نشرها وتسويقها نتيجة زيادة المقروئيّة لها، إلى جانب تصاعد ترجمة الرّوايات العالميّة ونشرها على نحوٍ خاصّ.

جائزة اخرى بتفريعات ومكافآت ماليّة اعلى!

في العام 2014 أُطلقت من دولة قطر جائزة خاصّة بالرّواية باسم "جائزة كتارا للرواية العربيّة" طابقَت، إلى حد كبير في ديباجة أهدافها الرئيسة، أهداف جائزة "بوكر". غير أنّها عملت



على توسعة دائرة المشاركين فيها والتنافس عليها بـ"تفريعات" أهمها: إشراك الروايات غير المنشورة ضمن حقل خاصّ ونشر الفائزة منها، إدخال التنويع على طبيعة الرِّواية؛ إذ شملت تلك المكتوبة للفتيان والأطفال، إدخال الدراسات النقديّة والبحثيّة المتعلقة بالرِّواية، وإضافة جائزة خاصّة بالروايات الصالحة لأن تتحوّل إلى عمل درامي بفرعيها: المنشورة وغير المنشورة. وكذلك ترجمة جميع النصوص الفائزة في تلك الفروع كافة للغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة خلال سنة واحدة (بين دورتين).

أمّا اللافت الأكثر إثارةً في هذه الجائزة؛ ففي المكافآت الماليّة العالية غير المسبوقة إطلاقًا، حتّى في الجوائز الأدبيّة العالميّة- اللهم غير جائزة نوبل!

هنا، ثمّة سَخاءٌ صارخ في التكريم! أو، ثمّة كَرَمٌ في السخاء غير مسبوق، يرافق ذلك كلّه "الفوز بالجملة"! إذ يجوز التساوي بالفوز وبالمكافأة المالية دون تجزئة أو نقصان ينالهما أكثر من نصّ، بلغ خمسة نصوص غالبًا!

وهكذا، وبحسب ما أزعمه من رصد للحالات المتولدة عن هاتين الجائزتين، في أوساط الكتّاب/ الكاتبات؛ فإني أجتهدُ في السبب/ الأسباب الكامنة لهذا "الهيجان المحموم" باتجاه كتابة الرِّواية خلال السنوات العشر الأخيرة... وما سيتلوها، إذا ما ظلّت الحال الراهنة هي نفسها!

حوافز ليست "أدبيّة" خالصة: مال وشُهرة!

ثمّة حزمة ملاحظات أجزتُ لنفسي تسجيلها، رائيًا إلى أنّ تكرارها سيؤدي إلى تكريسها "نهجًا" يعاكس الهدف الرئيس المؤسس للجائزة، كمبدأ يبتغي الارتقاء بالرِّواية كفنٍّ أدبيّ كِتابيّ متجدِّد في أساليبه، مفارق في لغته، متمرِّد في رؤاه، لا يعتمد "الحكاية والمفارقة" ومطابقتها للواقع وكأنها "نسخة صادقة" عنه!

1. عديدةٌ هي الروايات التي لم تُدرَج ضمن القائمتين، الطويلة و/ أو القصيرة، كانت (لِمن اطّلع عليها من قُرّاء الرِّواية ونُقّادها) جديرة ببلوغ تلك المرحلتين. وهذا إنْ دلَّ على أمر؛ فعلى الأسلوب المعتمد لدى أعضاء لِجان التحكيم في القراءة والفرز، و/ أو عدم أهليّة بعضهم في الوجود داخلها كأصحاب "قراءة يُعتدّ بها"، ومنهم مَن لا علاقة له بالرِّواية أصلًا- بوصفها فنًّا كتابيًّا متحوّلًا منزاحًا عن "تقليديّة" روايات كانوا اطّلعوا عليها ذات يوم!

2. التّباين الأكثر من واضح في "مستوى" الرِّوايات التي وصلت إحدى القائمتين، والقصيرة على وجه الخصوص، ما يقودنا لأن نستنتج أنّ تفاوتًا في طبيعة "الثقافة الروائيّة" ومستواها لدى أعضاء لِجان التحكيم، قادهم، بالضرورة، إلى اعتماد صيغة "التّراضي والمساومة" ليخرجوا باللائحة الأخيرة!

3. كانت نسبة الرِّوايات ذات الكتابة السرديّة "التقليديّة" المعتمدة لـ"الحكاية" البالغة

نهايتها المحتومة هي الأعلى في جَرْدة الفوز؛ ما يعزِّز الاعتقاد بافتقار معظم أعضاء لِجان التحكيم لـِ"ذائقة نقديّة متطورة وحديثة" قادرة على التفاعل مع "المختلف والجديد"!

4. صحيح أنّ اعتماد المبدأ الرياضي/ الحسابي المتسمّ بـ"العلميّة" لا يجوز حين نتعامل مع الإبداع، الذي هو جهدٌ فرديّ شخصيّ خالص، إلّا أنّ رصد جدول الرِّوايات الفائزة يدفعنا لـ"التخوُّف" من تفعيل مبدأ "المُحاصصة"، بشكل أو بآخر... بمعنى من المعاني!

5. إنّ "الفوز الجَماعي" بالجائزة نفسها، في الحقل نفسه، بينما فروقات كبيرة تفصل بين نصوص الروايات الفائزة على صعيد النضج الكتابي العام: اللغة الفنيّة الأدبيّة، البناء المقنع، الأسلوب المفصح عن سِعة ثقافيّة، إلخ؛ إنَّما يُلْحِقُ غُبنًا بالنصّ الأكثر "نضجًا" إذ "يساويه" بنصوصٍ افتقدَ أصحابها للتجربة الكتابيّة الروائيّة وخبرتها، وأدخلَ في "وعي" كتّابها وهمَ نضوجٍ ومستوى لا يتحلّون بهما!

6. لستُ أتجنّى إذا ما أفصحتُ عن أنّ نسبةً ليست قليلة أبدًا من الروايات إنَّما كُتِبَت على وقع وإيقاع "الهياج الروائي" الماراثوني الملتصق بالتوقيت السنوي للترشيحات، تساوى في هذا كُتّاب معروفون نشروا وأصدروا نصوصًا عديدة، مع آخرين ابتدأ مشوارهم وقد أغوتهم المكافآت المالية- إضافة لـ"الشُّهرة"! وإلّا كيف نفسِّر ظاهرة "توليد" رواية جديدة كلّ سنة تقريبًا، ذات "كعوب عالية" (عدد صفحاتها يتجاوز الثلاثمائة مثلًا)، بينما تحتاج تلك الصفحات إلى سنة أخرى من أجل مراجعتها وإعادة النَّظر فيها.. إذا كنّا بصدد "كتابة مسؤولة"!

7. بلغَ عدد الروايات الصادرة سنويًّا، وسع البلدان العربيّة، رقمًا "إعجازيًّا". ونحن، إذا ما قرأناه إشارةً تدلّ على "عافية"؛ فإنَّنا نخدع أنفسنا: فالتقلقل الكتابي، وفق اشتراطات الكتابة الأدبيّة، يتصادى بين أغلفة تلك الكتب... لكنه "المال" اللَّعين المغوي، و"الشهرة" الزائفة في بريقها!

8. أمّا الملاحظة الأخيرة، والناتجة عن مجموع ما سبق من ملاحظات ومغازيها؛ فتتمثّل في أنّ "توجيهًا وإرشادًا" لجيلٍ جديدٍ من القُرّاء يمكن رسم خريطته من خلال الروايات الفائزة، "خريطة طريق" للوصول إلى رواية نموذجيّة! "بوصلة هداية" صوب: ماذا وكيف تُكتب رواية ناجحة جديرة بالفوز! بينما تتميّز الرِّواية، في جوهرها، أنها الفنّ السردي القابل للانقلاب على تقليديّته، والانزياحات عن مألوفه، وتمرُّده الدائم كلّما استقرَّ على حال!

الأمر الأشدّ خطورة، بحسبي، الناتج عن طبيعة النصوص الفائزة بالجوائز، يتمثّل في: قولبة الذائقة الأدبيّة، وتوجيه الوعي الفني، وربما تشويه هذين البُعدين معًا حين يقف "الناضج" على قدم المساواة، في جميع الاستحقاقات، فوق منصة التتويج إلى جوار "النيء"!

أثر المحظورات على الرواية

قاسم توفيق/ الأردن

إنَّ الثقافة العربيّة تنحى في خطابها الفلسفي والأدبي والسياسي إلى وضع الأسئلة الصَّعبة حتى تحار في الإجابة عنها، من هنا كانت ثقافة الوقت الحاضر العربيّة ثقافة أزمات، وثقافة يصعب فيها الحسم الجدلي والاتِّصالي؛ بما ينعكس بالضرورة سلبًا على الواقع الاجتماعي والنفسي والزمكاني الذي تعيشه العمليّة الفنيّة والإبداعيّة بما فيها الرواية وأحداثها.

إنَّ الحظْر والمنْع لعنة قديمة وليست وليدة مرحلة، ولا هي عربيّة بامتياز، بل هي نتاج الرّغبة في التسلُّط والسَّطو على الآخر منذ بدء البشريّة.

إنَّ تعطيل العقل والتفكير مهمة ملحّة لإحكام هذا السطو، وهي نهج استلابي يتطوَّر بتطوُّر وسائل التفكير، لذلك تمّت صناعة مفهوم المحظور؛ وعلى الرغم من أنه مفهوم متحوِّل إلا أنه يُعطى معنى الثبات عند الحاجة إليه، ويصبح مقدَّسًا لا يقبل الجدل ولا يجوز تجاوزه.

لقد تمَّ تطوير مفهوم المحظور واستعماله لغويًّا لإعطائه صفة القداسة بإطلاق صفة الـ"تابو" عليه، والـ"تابو" قدسيّة بشريّة شموليّة بدائيّة كونها نتاج مجتمعات ما قبل الأديان، وهي مرتبطة بـِ"الطوطم" والأرواح الشريرة التي تُبعث عند محاولة الانسان تجاوزها.

إنَّ فتح المجال لخلق تابوهات هو إعلان استبدادي وقمعي لإغلاق باب التفكير، وحكم لا يصدر عن المجتمعات أو الثقافات، بل يصدر عن القوى المتحكِّمة، وهذا بطبيعة الحال نفي لأبسط قواعد التفكير.

لقد عانى الأدب الأردني من عقدة الـ"تابو" لعقود حتى تمادى صانعوه لعدم الاكتفاء بالثالوث؛ الدين والجنس والسلطة، ليجعلوا من اسم مدينتا "عمّان" واحدة من هذه التابوهات؛ إذ

كان لا يُفترض ذكر اسمها أو ما يدلّ عليها عند الكتابة عن الحياة الاجتماعيّة فيها، أو عند التعرُّض للفساد أو الظلم أو كبْت الحرية فيها. فلم يُستعمل اسم "عمّان" في الأعمال الأدبيّة الواقعيّة إلا في فترة متأخرة من سبعينات القرن الماضي.

لقد استفحل تسلُّط الرّقيب في سبعينات القرن الماضي وثمانيناته حتى حرّم على الأدباء ذكر اسم المدينة التي جئنا من رحمها. حقيقة أقرّ بها العديد من الكتاب الأردنيين الذين كان عندهم ما يبرِّر خوفهم وهو الرغبة في نشر ما يكتبونه، كان من الممكن أن يقع الكاتب أمام المُساءلة إن كتب رواية أو قصة تكشف حالة فساد أو قمع وأظهر ما يوحي إلى أنّ مكانها "عمّان"، لذلك التجأ الكتاب إلى أسماء أخرى ومدن عربيّة مختلفة، أو استعمال اسم المدينة "س".

أستطيع القول: إنَّني مِن أوائل مَن استعمل اسم مدينته التي وُلد وعاش فيها، وكان ممنوعًا من السفر منها، فلم يجد بدًّا من أن يحكي عنها بالاسم.

هكذا يحب الكاتب مدينته.

في تلك المرحلة أصدرتُ مجموعتي القصصية الأولى بعنوان "آن لنا أن نفرح"، في العام 1977، في هذه المجموعة ذكرتُ اسم عمّان وحواريها وشوارعها وأناسها. وبعدها أصدرتُ مجموعة بعنوان "سلامًا يا عمّان، سلامًا أيتها النجمة".

وبقيتُ على هذا النَّسق إلى الآن. لا أدّعي البطولة ولا الجرأة، ولكنَّني إنسان معتدّ بموقفه من الحياة بكلّ تفاصيلها، فعندما حطّمتُ هذا الـ"تابو" لم أكن معنيًّا بغير أن أكون أنا، وليذهب النَّشر إلى الجحيم.

لقد أتكأتُ على ما قرأتُ من تاريخنا وتاريخ البشريّة، وعرفتُ بأنّ التابوهات هي صناعة الحكومات ورأس المال لكي تدجِّن الناس وتفرض عليهم الرضوخ، ولتأليه وجودها، فلطالما أنَّني لستُ معنيًّا بما تؤول إليه حال ما أكتب، سواءً نُشر أم لم يُنشر أو مُنع من التداول، فأنا بالتأكيد لستُ معنيًّا بأن أدجِّن نفسي لطاعة مقصّ رقيب أصنعه من داخلي وأُسكنه فوق رأسي بإرادتي ورضاي.

كيف يمكن أن نفسِّر منْع رواية بحجّة أنها تخدش الحياء العام في وقت الإنترنت، والفيديوكليب؟ مع التذكير بمأزق القراءة في العالم العربي، وبأنَّ أحسن الكتب العربيّة توزيعًا لا يُطبع منه أكثر من عشرة آلاف نسخة، حتى لو وصل العدد المطبوع لمائة ألف نسخة، فهو لن يزيد عن كونه رقمًا عشريًّا مجهريًّا أمام تعداد العرب الذي تجاوز الثلاثمائة مليون، في حين أنَّ إعلام السلطة الرسمي، والمُشترى، يصل للملايين مجانًا وبسهولة ويسر، ودون العناء الذي يواجهه الكتّاب في الطباعة والنشر والتوزيع. بلا شك إنَّ كل ذلك لا يمكن أن يغيب عن وعي إعلام السلطة. إذًا لماذا تقْدِم على منْع النشر؟

عندما تقدِم السلطات على أيّ فعل يخلِّف صدًّا

كبيرًا، فإنها تسعى لتحقيق عدد من الأهداف تكون أهمّ كثيرًا من الفعل الظاهر والمُعلن، فهي عندما تمنع كتابًا من النشر لا يكون همّها هذا الكتاب، بل إنَّها تذكِّر الناس بأنها هي وليّ الأمر، وأنّها تعرف كل صغيرة وكبيرة، وبأنّها هي صاحبة الأمر والنهي.

لا يجوز أن نقرأ ما يُمارَس عندما تصدر جهات الرقابة قرارًا بمنع نشر أو عرض أيّ عمل فني وإبداعي، بأنَّها لا تعرف بأنَّ مسوّغات المنْع ليست مُقنعة، وواهية، لكنّها تُقدِم عليه، لأنَّ في المنع مكتسبات ارتداديّة من مثل إرسال همسة ناعمة للرجعيّة بأننا معكم في خندق واحد، وأنَّ القيم التي تسعون لفرضها على الناس هي القيم ذاتها التي نسعى لتطبيقها.

لعلَّ أهم أسباب تخلّف الأدب والفنّ في العالم العربي تكمن في تحكُّم الثقافة الرجعيّة في النص، حيث تسعى لخلق شكل معيَّن وأسلوب معيَّن، وحتى لغة معيَّنة تتناسب مع نظرتها للأشياء، هذا ما يؤخِّر ثقافتنا العربيّة ويحول دون منحها الفرصة للتشكُّل بصورة خاصة بها، لذلك استفحل الترميز والتقليد والنَّسخ في محاولة للهرب من هذه القيود.

إنَّ تحديد الكاتب بأيّ شروط، يخنق العمليّة الفنيّة والإبداعيّة عنده، لأنَّ الإبداع المرتهن بشرط لا يكون إبداعًا. ولكي يكون الإبداع لا بدَّ من أن تكون الحريّة. هذا لا يعني أنَّ كل نص متحرِّر هو نص جميل وتحرُّري، لأنّ هناك شروطًا كثيرة أخرى يتوجَّب توافرها في النص حتى يكون عملًا يستحق القراءة، وهذه الشروط ليست أعرافًا إلزاميّة، بل هي حالات فنيّة وجماليّة وفكريّة تشكِّل النص لتصنع فيه قيمة تجعله يستحق أن يُقرأ.

مع التسارع المذهل في إيقاع الحياة البشريّة، جاءت الرواية لتكون بقعة استراحة الدماغ؛ حالة هدوء من الصخب والضجيج الذي يسبِّبه الإعلام المشظّى، وعالم الاستهلاك، والدعايات التجارية، والحروب، واختلاف المواقف. هذا الشكل المتحرِّك للحياة بصخب وضجيج يصيب الإنسان بما يشبه الصَّمم، فلا يعود قادرًا على الإمساك باللحظة، ولا يجد أمامه فسحة للاسترخاء والنظر داخل نفسه ليرتِّب كمّ المعلومات التي يتلقّاها في كلّ يوم، أو ليتفكّر بما يدور من حوله إلّا بالرواية، فمن رحم هذا الاكتظاظ والضجيج جاءت الرواية لتنقل الإنسان إلى هدأة قد تكون صاخبة بأحداثها، وتكون -بالطبيعي- جزءًا من صخب الحياة، لكنها هنا في الكتاب تكون بضع صفحات وبضع كلمات يملك القارئ زمام أمرها بالتوقيت وبالموقف، فالقارئ يدخل إلى عالمها متى أراد، ويحدِّد موقفه من أحداثها مثلما يشاء، هو مالك أمرها بالكيفيّة التي يقرأ بها.

الرواية هي محاولة إمساك اللحظة. فلا يمكن تشويه هذه اللحظة أو مسخ تكوينها الواقعي بحجة أنها تتجاوز الحدود المسموح بها، فلا يمكن للمبدع أن يكون بعيدًا عن السياسة إذا كانت هي مَن تحدِّد سعر رغيف الخبز. ولا بعيدًا

عن الجنس إذا كان هو مشكل الحياة ومأزق التفكير العربي بسطوته عليه، ولا على الدين إذا كان هناك مَن يشوّه تعاليمه ويستعملها لاستعباد الناس.

اليوم وفي العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين كثُرت المقصّات، ولم تعُد هذه المقصّات تمزِّق الكلمة الخارجة عن القانون، بل صارت تخترق رأس الكاتب والمُفكر أو تقطع رأسه، فقد أضحى المفكر والكاتب محكومين بما يفرضه الظلاميون والجهلة الذين استنّوا قوانين حظر للكتابة تقوم على مبادئ تفوَّقت على الخطوط الحمر التي يضعها الرَّقيب الحكومي.

إنَّ شكل القيود التي يواجهها الإنسان العربي إجمالًا، وليس الكاتب حسب، تكمن قسوتها الآن في معادلة تخالف سير التاريخ، ففي جميع العصور تجد أنَّ القيود التي تحاصر الإنسان تأخذ بالانفكاك مع التطوُّر والحضارة، لكنَّ ما يحدث في حياتنا أنَّ هذه القيود تزداد إحكامًا كلّما تقدَّم الزمن، قد تكون هذه معادلة معقَّدة وصعبة، ولكنها حقيقة عربيّة راسخة. في بداياتنا -وأعني هنا في العقدين الأخيرين من القرن الماضي- كُنا ككُتاب نُحكم بقيد السلطة والممنوعات والمحرّمات التي يقف الرقيب فيها فوق رؤوسنا لمنعنا من تجاوز خطوط الحكومة الحمراء، حتى إنَّ هذه القيود تتحوَّل إلى "فوبيا" تجعل الكاتب يضع فوق رأسه مقصّ هذا الرقيب قبل أن يضع في يده القلم، أمام هذا القيد كُنّا نقدر على التَّحايل على الرقيب باللُّجوء إلى الرَّمز أو في الكتابة تحت اسم مستعار أو في النشر خارج البلد.

وكذلك الأمر في الكتابة عن الجنس الذي تحوَّل إلى سلعة متداولة في هواتف الأولاد النقّالة وفي الفضائيّات تحت مسمى الأغاني، لكنَّ التعرُّض له في رواية يودي بها إلى الحرمان، هذا ما حدث لروايتي "رائحة اللوز المرّ" التي صدرت في العام 2012، والذي أعاد لذاكرتي منع روايتي "أرض أكثر جمالًا" منذ عقود من التوزيع، وإحراق نسخها أمامي.

ينبغي قبل محاكمة الروايات التي تتضمَّن صورًا وأفكار جنسيّة أن تُقرأ قراءة كليّة تتضمّن أبعادها ومستوياتها ومفاهيمها كافّة، لا أن تتوقّف القراءة عند ألفاظ جنسيّة ومشاهد إيروتيكيّة منفصلة عن فضائها السرديّ العام. يوجد العديد من الروايات التي يشغل الجنس جزءًا كبيرًا فيها إلّا أنَّ قراءتها العميقة المنفتحة بحسب مفهومها الثقافيّ العام عند الكاتب هي رواية تستثمر المباشرة الإيروتيكية من أجل هدف آخر أكثر عمقًا وأهميّة من الحساسيّة الإيروتيكيّة الظاهرة، ويكشف عن طبيعة النسيج الاجتماعيّ والثقافيّ العربيّ من الداخل.

إنّ أساس تخلّف الأمم يكمن في تغييب العقل والعلم واللجوء إلى الغيبيات في كل مسائل الحياة، أمّا التحريم دينيًّا والتجريم سياسيًّا والنبذ اجتماعيًّا وصناعة التابوهات وتقديسها، فهي كلها أدوات السلطة لإحكام سيطرتها على الناس.

هل تصنع التقنيات رواية ناجحة؟

عثمان مشاورة/ الأردن

السؤال الكبير المطروح، ضمن الغلاف المتشرنق حول ما يأتي من أسئلةٍ أصغر؛ هل كل ما يكتب، تحت عنوان رواية، هو رواية؟ وبالتالي، هل لدى الكاتب مُطلق الحرية في أن يُصنّف مُنجزه بنفسه؟ هل سرْد أحداث معيّنة بطريقة ما، وإدراج شُخوص معيّنين بطريقة ما أيضًا، والتّحذلق ببعض الجمل، الإنشائيّة والفعليّة، هو ما يخرج لنا في النهاية منتج يسمى "رواية"؟ الكثير من الأسئلة التي على هذه الشّاكلة، تخطر بالبال بينما نقرأ العديد من الكتب التي صدرت في العقدين الأخيرين وكُتب على أغلفتها "رواية". لا أحد يملك الحقيقة، وربما يوجد من النّقاد والمُحلّلين والمعنيّين بالشّأن الروائي، مَن يرى أنَّ أحدًا لا يملك الحق في التّبجح باعتبار "س" من الكتب رواية، أو "ص" من الكتب ليست رواية، فكما أنَّ "حتى" حتحتت عقول العلماء، فإنَّ الرواية، أظمأت النقاد والمنظِّرين لها، ولم تروِ فضولهم بعد، في تحديد شكلها ومشكلها وشاكلتها، فكما قال عنها "فورستر"، ذات حيرة: إنها "كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حدٍّ بعيد..."، وهذا ينسحب على الكثير من الفُنون الإبداعية، إن لم يكن غالبيتها، مع استثناء الموسيقى التي تفرض إبداعها وجودتها بنفسها على أذن المتلقي ولا تحتمل المدّعيين النُّشاز.

ولكنّ ما سبق، لا يجب أن يُشكل ذريعة لكل من توكل على الله وعلى ما عنده من بعض التّمكن في فنون الكتابة، وبدأ بانتاج ما سيسميه رواية في ما بعد، فهذا يُدخلنا في معمعةٍ حقيقية، معمعة هُلامية، مسخة، مُتفلّتة من عقالها، كالعجين غير المتماسك، ربما لا يتسنّى لنا الخروج منها، أو ضبط أوجهها الجمالية والفنية.

سأحاول في هذا السياق المتواضع، الذي هو

وجهة نظر بحتة، أن أضع بعض الأمور في نصابها وسياقها الصحيح من زاويةٍ فنيّة صرفة كما أراها. لم أتمكن من الإطلاع على مجمل ما صدر من الروايات الأردنية خلال العقدين الأخيرين، وإنَّما أخذتُ بعض النماذج لكتّاب تمّ، لسببٍ أو لآخر، تكريس جلّهم في هذا الحقل الفسيح.

في أكثر من عشر روايات صدرت، في الفترة المذكورة آنفًا، يلمس القارئ الجيد، والمتابع لفن الرواية، ركاكة واضحة في الحبكة، رغم أنَّ بعض النُّقاد يحاول جاهدًا أن يخلق، بدوره، حبكةً ما في العمل الذي بين يديه، ويُطلق عليها اسمًا جيدًا؛ الحبكة المفككة، الحبكة المنداحة، الحبكة البانورامية، الحبكة عفوية الظاهر، مُقنَّنة الباطن...إلخ؛ ثمة حبكة ما من وجهة نظر الناقد. ليس لدينا ثوب بلا حبكة تجمع كل خيوطه في نسيج متلائم مع بعضها بعضًا. العِمارة تسقُط دون الحبكة الجيدة، ودونها أيضًا، ومع هبّة الرياح بأدنى درجاتها، تُهشِّم الصوراي -المبنيّة كيفما اتّفق- متون السفن وتغرقها. الحبكة هي التي تجعل من العمل رواية ناجحة، بل رواية بحدِّ ذاتها، وإلّا فنحن أمام منجزات أدبية أخرى، من السهولةِ بمكان، لأيّ كاتب لديه الحد الأدنى من الأدوات، كتابة العشرات من الكتب على نسقها وطرازها. أنا أُدافع هنا باستماتة عن وجود الحبكة المتينة، حاليًّا فقط، على أقلّ تقدير، إلى أن يخرج علينا أحدهم بنوعٍ جديد من الرواية اللا محبوكة المُقنعة والقادرة على العيش مُطوّلًا، كالزّواحف الأسطوريّة.

مسألة الحبكة، تُذكّر، على صعيدٍ آخر، بالتّكوين في العمل الفني، التكوين السابق للموضوع أو الفكرة، إنَّ الكثير من الفنانين يرفضون ما آل إليه الوضع مؤخرًا، فبعد أن كان الفنان يُكرّس السنوات العديدة من عمره لتعلّم وتلقي الفن من منابته وعلى أصوله، ومن ثم محاولة إنتاج أعمال فنيّة، شاء القدر للكثير منها أن يكون خالدًا ومتفرّدًا، أصبح بوسع الكم الهائل، ممَّن يملكون أدوات الشُّهرة، أو المال، ووفق "بروباغندا" مضخَّمَة ومضللة وضبابية، متزامنة مع موجات ركيكة وعظيمة من المتلقّين التائهين المتسلحين بالجهل واللادراية والمعلّقين كل شيء على مشاجب وجهات النظر والنّسبية، الزّج بأنفسهم في خضم منابر الفن وساحاته، وربما استطاع بعضهم أن يجد له، ليس موضع قدم حسب، إنَّما عرشًا متينًا من الفولاذ.

مُعضلة أُخرى، تطفو على السّطح، تتمثل بحوارات "الطُّج طاج"، أو "هات وخذ". أذكر أنَّ أحدهم قال لي ذات مرة: "أنجزتُ رواية"، وعندما التزمتُ الصمت، قال: "لا تقلق، ليست كلها حكي، لقد وضعتُ فيها حوارات، جعلتُ الشخصيات تتحدَّث مع بعضها بعضًا". في ما بعد، قرأتُ تلك الحوارات، وجدتُ أنها عقيمة، حوارت خرجت من المجمِّد للتوّ:

- كيف حالك، يا "أبو محمود"؟
- أنا بخير، يا "أبو محمد"، كيف حالك أنت؟
- أنا أيضًا بخير. كيف حال الأولاد؟
- الأولاد بخير، وكيف حال أولادك أنت؟

- أولادي بخير، وكيف حال "أم محمود"؟
لن أذكّر الكاتب بأنه رب العمل كما قال "فولتير"، وعليه، إذن، ومهما كان نوع الراوي الذي يتكئ عليه، أن يضع غربالًا على فم الشّخصية ليأخذ منها الحوارات التي يريد ثم يرمي بالباقي في العدم، أو حتى في الأساس، عليه أن يمكث، وهو هناك في كل الأحوال، في عقل الشخصيّة، بفرعيه الظاهر والباطن، ليصنع الهواجس والمخاوف، والحوارات التي يقذفها على لسانها، وهذا أسهل من وضع الغربال على الفم بصورةٍ محكمة.
لن أتحدَّث عن فنيات الحوار واستخداماته وسياقاته، إنّما جُمل الحوارات مثلها مثل جُمل الرواية الأُخرى، وإن بدت عفويّة وبسيطة في الظّاهر، فهي مُنتقاة، مدروسة، مطبوخة على البُخار، لا زيوت ولا مزيد من التّوابل، مشذّبة تشذيبًا على المستويات كافّة، "الماكرو" و"المايكرو"، ومقدَّمة أخيرًا بشكلٍ جيد ولبق يخدم الحبكة ويصبّ، كرافدٍ صغير، في مسارها الأوسع، فالحبكة هي السيد، والكل عبيدٌ عندها.
إخفاقات أُخرى تطلُّ برأسها بين الحين والآخر، هناك لَبس واضح، ولغط وسوء فهم، في ادراك واستيعاب العُمق والفلسفة في الرواية، لدرجة أنَّ أحدهم أثقل الرواية بجملٍ وأحاديث، خطابيّة ومسرحيّة في شكلها، يُدرجها على لسان الشّخصيات، كيفما اتفق، وبإقحامٍ جليّ، وذلك، كما كان واضحًا، لأجل إضفاء نوع من عمق الطّرح وخالص الحكمة على العمل الروائي، فهو يؤمن بأنَّ الرواية يجب أن تكون عميقة، لدرجة أنه أراد تحويلها إلى بئرٍ لا قرارة لها، لكنه لا يدري، وهذا مؤكد، أنه بصنيعته هذه قد سقى روايته رشفة من السّم، فبدلًا من أن تتحوّل إلى تلك البئر، جعل منها حُفرة سطحيّة ضحلة، فالعُمق المنشود والبُعد الفكري والمعرفي في الرواية، يتأتّى، ضمنًا، من جودة الحبكة المقنعة والصادقة، من تنامي الشّخصيات وتعقدها على الصّعيد الداخلي، وتحوُّلها المقنع والمدروس، نموًّا، من هيئةٍ إلى أُخرى، من تفاعل هذه الشخصيات المتأتي من منطق مساراتها وتقولباتها؛ تفاعل بيني، بينها وبين نفسها في صراعات دراميّة مُقلقة، وتفاعل إخلالي مع بعضها بعضًا ومع الأحداث والأمكنة والأزمنة، وليس من خلال تحريكها بكلّ برود، كما لو أنها دمى الخيوط أو الأراكوزات، وتقويلها ما "هبّ ودبّ" من كلام إنشائي مرسل، هو كلام الكاتب، المكرور والمستهلك في غالبيّته، لكنه قد ينطلي على غرار القراء وسذّجهم.
المنغّصات تتوالى، فالاستعجال في الكتابة والنّشر سيد الموقف في الكثير من الرّوايات، فكما يقول الطبّاخ المتذوق للطبق النّهائي، لأحد المتسابقين، في منافسةٍ للطبخ، بعد أن يمضغ عدة لقمات ويبتلعها: "لقد استعجلتَ يا بنيّ". فالقارئ الجيد، المضمون بداخله ناقد خفي، يدرك، بشكل مباشر أو غير مباشر، أنَّ ذلك الكاتب استعجل، أخرج الرواية من الفرن قبل أن تنضج، ايقاعُها متخلخل، أنهاها وأرسلها "بكبسة واحدة" للناشر، وقد يكون الكاتب أرّخ لحظة الانتهاء بالساعة والدقيقة في ذيل الرواية، أو حتى

يتفاخر بتحديد المدة القصيرة التي كُتبت فيها.
لا عجلة في حكي الحكاية، إنّما تظهر بشكلٍ جلي في صناعة الرواية، لأنّ الأخيرة هي فن الكلمة، كما قال أحدهم، وليست فن الحَدَث في الأساس، والأخير واجب توفره أصلًا، فالدائرة الأكبر للكلمة. فتظهر العجلة في خلوّ الرواية، في مجملها، من الفن، ودسّها، كوسادة الرّيش، بالكثير من الحشو إلى أن تنتفخ، وقد يكون هذا الحشو هو في الأساس فن جميل أيضًا، لكن ليس في ذلك المكان، فمن وقتٍ لآخر، أثناء الكتابة، ينظر الكاتب إلى أيّ رقمٍ وصل عددُ الكلمات، ثم يستمر بالنّفخ، لأنّ هيئة الرواية الكبيرة، كما يبدو، تجلب ثقة فريدة لذلك النّوع من المؤلفين، بينما يُوقّعها أمام جمهور القراء، وهي مصفوفة فوق بعضها بعضًا كالمكعّبات على الطاولة أمامه.
تظهر العجلة أيضًا، وشحّ الإبداع، في استخدام الصور الجاهزة، المكرورة، الملتصقة بالطريق من كثرة ما داستها الأرجل، ليس شرطًا أن نجد صورًا فنيّة جديدة رائعة مبهرة، إنّما الأهم، ألّا أغرف وأنهل، ما أمكن، من تلك المستعملة، المهترئة في الغالب، فليس من السهولة بمكان التفلّت من استخدام الصور المكرورة المكدسة في العقل الباطن بما عليها من غُبار وأتربة تزكم أنف المتلقّي، إنّما يجد الكاتبُ، غير الحريص على منتجه، نفسَه يأخذ منها، بسرعة وتلقائيّة، ويحشو في روايته، التي من المفترض بها أن تكون مليئة بالدّهشة، على كافة الصُّعُد، وليست مصنعًا للتدوير والاجترار.

من ناحيةٍ أُخرى، وفي محاولة بائسة للتّجديد في المضمون، يُشكّل الخطاب السياسي المباشر المقالي، عقبة جيدة لنضج الروايات عند أولئك المستشهرين، الذين يطمحون بشهرةٍ ما، أدبية سياسية نضالية، وهذا حق مشروع لهم، لكنهم وجدوا المكان الخاطئ لتحقيق تلك الأحلام، ربما فهموا من حقيقة أنّ الخطاب الروائي، الأدبي البحت، معصومٌ عن المتابعة والتخوين والسؤال الأمني، وإن كان هذا الشيء على درجة ضئيلة من الصحة، فلجأوا لأجل ذلك، على دسّ أفكارهم ووجهات نظرهم السّياسية في كتابٍ أسموه رواية، ووضعوا على الغلاف الخلفي، في الحيّز الذي بات متعارف عليه "حيز البروباغندا"، بأنّ فلان، المؤلف الشهير، قد أحرز عدة جوائز عالمية ومحلية عن مجمل أعماله، دون أن ندري ما هو كنه هذه الجوائز أو الأعمال.



إنَّ المعرفة، كما يقول "أمبرتور إيكو"، مضمَّنة في الرواية، وليست مباشرة، مضمَّنة في كل عناصر العمل وتداخلاتها مع بعضها بعضًا.

مشاكل جوهريّة، تواجه اللغة الروائيّة، وربما تسبّبت بها الخلفيات المتنوعة، التي جاء منها كتّاب الرواية دون أن ينسخلوا منها، أو أنهم انسلخوا منها ظاهريًّا فقط، مع وجود رغبة لا تقاوم، وحنين جارف للعودة إليها، فمنٍ شاعرٍ إلى كاتبِ مقال، إلى رجلٍ دين، يصلح للمنابر والخطابة. فنجد اللغة ما زالت شعريّة وليست شاعريّة، أو أنها "زمخشرية" مُقعرة ومنمّقة، مقصودة لذاتها، بعيدة كل البعد عن اللغة النثرية البسيطة في شكلها، العميقة والقوية في طرحها الروائي، من وصفٍ وسردٍ وتحليل. وإذا ما نظرنا إلى مستويات تلك اللغة في العمل، نجد أنَّ الكثير يخفق في تقويل الشخصية اللغة التي تناسبها، فنجد الشخصيات تتحذلق وتتحدث بلغةٍ أعلى من كينونتها التي خلقها عليها المؤلف، كما أنَّ بعضهم، الواهم بطبيعة الحال، قد فسَّر استخدامه للغة العامية في الحوارات بأنَّ لغة الشخصية هي مَن فرض عليه ذلك، فنجد أنه يقوّل تلك الشخصية لهجة معيّنة، على أساس أنها لغتها الخاصة، فإذا ما تُرجم العمل إلى لغةٍ أخرى، ضاع كل ذلك سدى.

إنَّ ما سبق لا يعني أنَّ الرواية الأردنيّة تخلو من الفن والإبداع، فلدينا العديد من النّماذج الرائعة، التي حقّقت نجاحًا لافتًا يحسب لها، إنّما يأتي هذا المقال من باب وضع الإصبع على الجرحِ أو بعضِه، لعلَّ وعسى أن نصل في نهاية المطاف لمنتجٍ روائيٍّ عالي الجودة، يُنافس عربيًّا وعالميًّا.



ليلى الأطرش
وحكايتها مع الرواية

د. إبراهيم خليل/ الأردن

في روايتها الأخيرة "ترانيم الغواية" تجمع ليلى الأطرش بين التاريخ والأسطورة والواقع، في خطاب سردي تهيمن عليه (قيمة) التسامح، فمن معالم هذا الخطاب التنويري تمرُّد الخوري متري الحداد على الكهنوت، وعلى الإكليروس، والتحامه بالشيخ الزهراوي ورفيق سلوم، وكلاهما من قادة الحركة القوميّة، وزواج بعض الشبان المسلمين من يهودية أو مسيحية لا يمنعهم من ذلك مذهب أو دين، وتعلُّم الفتيان المسلمين في مدارس المسيحيين كمدرسة المطران، واطّراد الصداقة المتينة بين مسلمة (زهرة) ومسيحيّة (ميلادة) على الرّغم من أنهما من عائلتين متدينتين جدًا، وزيارة كل منهما أماكن العبادة للأخرى في غير قليل من الخشوع، والإيمان بأنَّ مصدر الديانات السماويّة واحدٌ على الرّغم من اختلاف الطوائف "فكلٌّ منْ على دينه، الله يعينه"، تقول زهرة.

أمّا أن يهبَّ المسلمون في القدس هبّة رجل واحدٍ متضامنين مع النصارى في قضية تعريب الكنيسة، فذلك شيء لا يعبِّر عن التسامح حسب، بل عن التآخي "ما حدث في القدس ليس قضيّة النصارى وحدهم، بل قضيّة وطن"، يقول خطيب المسجد الأقصى، و"شيخٌ مُسلم يقود مظاهرة عارمة تطالب بتعريب الكنيسة" شيءٌ يستثير الخوري متري الحداد، فيدفع به للتخلي عن موقفه المؤيد لبقاء الكنيسة تابعة لليونان. وغير بعيد عن هذا مجلس الزهراوي الذي يضم ثوارًا من مختلف المذاهب؛ المسلم والمسيحي، السني والشيعي والدرزي. ويثور النصارى كالمسلمين تمامًا عندما تناقلوا ما قال الجنرال اللنبي: "الليلة انتهت الحروب الصليبية" ويقول المسيحيون: "فلسطين بلادنا منذ الأزل، وهذا الجنرال دخيل، نحن الأرثذوكس سلّمنا مفتاح القدس لعمر بن الخطاب.. وحاربنا الصليبيين

إلى جانب صلاح الدين...".

ولأنّ هذه الإشارات متناثرة في نسيج الرواية السردي في مواقع وأمكنة متباعدة، فإنّ القارئ يلمح فيها، ولا بدّ من أن يلمح، هذا التركيز غير المباشر على قيمة التسامح، سواء في رؤية الكاتبة، أم في رؤى الشخوص، لاسيّما متري الحداد، وميلادة، وزهرة، والزهراوي، وهي رؤية لا تقوم على تأصيل ثقافة التسامح حسب، بل أيضًا على تأصيل ثقافة التآخي الروحي.

وكانت في "أبناء الريح" قد استوقفتنا ظاهرة لطالما بحثنا عنها في ما يكتبه الروائيون، وهي الالتفات للمهمّشين، والمَسْحوقين، الذين لم يكفِهم أنّ المجتمع، بعاداته وتقاليده، والظروف، بما فيها من لين وقسوة، أحاطاهُم بالنسيان، فإنّ الكتّابَ -علاوة على ذلك- قابلوا هذه الشريحة بالإهمال، أعني شريحة الأيتام، واللقطاء، والمَنْسيِّين. فموضوع هذه الرواية -أبناء الريح- يحيلنا إلى فتات الواقع اليومي لمجموعة صغيرة من الناس، قادتها الأقدارُ لتنشأ نشأةً شاذة في دورٍ للأيتام، مجموعة ممّن لا آباءَ لهم يرعونهم، ولا أمّهاتٍ، ولا أسَر. وهؤلاء الأشخاصُ تعْصفُ بهم الأيام على إيقاع الزمن، فيتفرقوا أيدي سبأ. منْهُم منْ ابتسم، أو عبّس، في وجهه قمَرُ الحظِّ القُلّب، ومن هؤلاء سفيان، الذي اهتدى أخيرًا لمكانِ عَمّه (تيسير) في دبي، فألحقه هذا بأسرته، واعتنى به، ودرّسه حتى تخرّج في كلية الطبّ، وكأنه بهذا يكفّر عن جريمة نكراءَ كانت له فيها اليد الطولى، وهي مصرع أمّه آمنة، ووفاة والده حسن عبدالجبار في زمَن مُبكّر، وفاةً غامِضة لا تفسير لها إلا أنْ يكونَ قد قضى حزنًا، وكمدًا، على زوجته التي



كانت -فيما يؤكدون- وفيَّة له، ومخلصة في حبّها، ورائعة الجَمالِ جدًّا. وبعد ثلاثين عامًا من بدْء الحكاية يستأنفُ سفيان استعادة الحوادث من جديد، عن طريق التسلسل المعكوس، فيتحرّى البحثَ عن الشخوص الذين ألّفوا في يوم من الأيام أسرة تضمُّ ستة من الإخوة، وخمسًا من الأخوات.

ولا تقتصرُ الرواية على ما سَبَق ذكرُه، فثمّة حكاياتٌ أخْرى متداخلة، كحِكايَة يحيى ووالديه، وفراس، وحمزة، ونادرة، وعادل، وربحي، وسائد، وغسان، وعودة، ومعتز، ويونس، وآخرين... وتظلّ هذه الحكاياتُ بمنزلة الفروع التي تنبت على جذع الحكاية الرئيسة "حكاية سفيان"، فالسرد في هذه الرواية من النوع الذي تسْتوعبُ فيهِ الحكايةُ الرئيسَةُ حكاياتٍ أصغرَ منها، كالإطار الذي يضمّ مَجْموعة من الصوَر، لا صورة واحدة. فالمنظور السرديّ، إذًا، وتعدُّد الأصوات، طريقتان اتبعتهما المؤلفة في هذه الرواية بإتقان، علاوةً على اعتمادِها السرْدَ المُتشظّي الذي لا يُخفي تلاعُبَ الكاتبة بالزمن، وتحريك الخيوط المتحكّمةِ بالحوادث، وفقًا لبنيةٍ تقدِّمُ ما منْ حقّه التأخير، كعوْدة سفيان إلى دار رعاية الأيتام، وتأخير ما من حقّه التقديم، كتأخير التفاصيل المتعلّقة بمَصْرع آمنة، أوْ موْقف جدّ سفيان من رعايته، وكفالته، أو حكاية عمّه مع الأشخاص الذين كلَّفهم بزيارة دور الرعاية.

وإلى ذلك حَرصَتْ المؤلفة على مراعاة مَسْألة التبئير في السرْد، فقد أحاطتْ سفيانَ بالكثير منَ الاهتمام، فاستأثر بنصيب الأسَدِ منَ المَحْكيّ الروائي، فحيثما نَظرْنا -في فضاءِ النّصّ- اكتشفنا لهُ ذِكْرًا، مباشرًا أوْ غيْرَ مُباشِر، فهْو بالنسبة للشخوص كالشجرة التي تظلّل الغابَة. وقد يتراءى للقارئ أنَّ تيسيرًا يحتلُّ موقعًا تبئيريًّا في الفصْل الثالث، أوْ أنَّ يحيى يُنافسُه على تلكَ المنزلة، غير أنَّ مَنْ ينظر بين السطور يكتشفُ بيُسْر أنّ هذا التبئير ثانويٌّ، ولا يرادُ منه سوى إبراز سفيان، وعالمهِ، الظاهِر منْه والخَفيّ.

وفي رواية "رغباتُ ذاك الخريف" تبدو المؤلفة مأخوذةً بالسرد التاريخي، لكنه ليس تاريخيًّا مَحْضًا؛ فهو زمنٌ نعيشه نحن القراء، وتعيشه الشخصيّات، فالتاريخ -ها هنا- لا يقدّم لنا الحاضر بصفته شيئًا قد مضى، على الطريقة التي وَصَفَها "جورج لوكاش"، وإنّما هو بتعبير عبدالرحمن منيف: "تاريخُ مَنْ لا تاريخَ لهم". ففيها تتشابكُ الاهتمامات، وتتشعّب الرؤى، وكلما اتسعَتْ الرؤيا تضيقُ العبارة. والصحيح الذي لا مِرْية فيهِ، ولا مناصَ من الإقرار به، ولا مُفرّ، هو أنَّ المكان شيءٌ ضروريٌّ في الرواية، وركنٌ مهم جدًّا من أركان أيْ عمَلٍ سرْديّ، وبغيره لا الرواية رواية، ولا السرْدُ سردًا، ولا الحوادثُ حوادثٌ، ولا ريب في أنَّ السارد فُتنَ بالمكان، وانبهَرَ به: حجرًا، وشجرًا، وطقسًا، في عالم الناس هذا، أو في عالم متخيَّل، بعيدٍ، يجري رصدُه وراء خطوط الطول والعرض، في أيوا، أو في باريس، وهذا الافتتان أغرى السارد بالوصف أكثر ممّا أغراها بالسَّرْد، وأغراه بتصوير أثر المكان



في الشخوص، أكثر من ترتيب متوالياتِ الحكاية، التي ينبغي أنْ تمثّل العَمودَ الفقريَّ للرواية.

أمّا في "مرافئ الوهم" فقد واصلت البَحْثَ عن لغة جديدةٍ لكتابةٍ سَرْديّة متنصّلةٍ من تبعاتِ الأشكال النمطيّة، فتهتدي إلى تكوينٍ جديد تنتفع فيه من فنِّ السيناريو، والبرنامج التلفزيوني. تداخلٌ في الأمكنة عبر المشاهد، يوازيه تنقلٌ بالقارئ من فضاءٍ لآخر، ومن شخصية لشخصية أخرى، ومن موضوع يستأثر بعناية السارد (س) إلى موضوع يستأثر بعناية السارد (ص) صوتٌ يمثلُ هذهِ الشخصيّة، وصوتٌ يمثل شخصيّة أخرى.. على هذا النَحْو تتبأر شخصيّة كفاح أبو غليون الانتهازي العريق في تبئير جزئيٍّ داخليٍّ، وتتبأر شخصية سلاف في تبئير آخر، وشادن الراوي تجمَعُ في شخصيتها بين التبئير الداخلي والخارجي. كلّ منهم له مَسارُه الذي اختارتْه الكاتبة، وله صوته الذي يملأ الرواية. الصوت الوحيد الخفيّ في هذه الرواية هو صوتُ المؤلفة ليلى الأطرش. ومع هذا، لا نفتقرُ، في هذه الرواية، لشفافية الشعْر، التي نجدها في (امرأة للفصول الخمْسة) أو (صهيل المسافات) فالجَمْعُ بين تعدُّد الأصوات، والنسق الحواري، مع نسيج لغويٍّ لا يخلو من سلاسة الشعر في شرائح الوصْف، والاستبطان النفسي، شيءٌ يصعُب الوصول إليه دون خبرة أو مراس، وذلك، بلا ريْبٍ، هو ما تملّكَتْه ليلى الأطرش في رحلتها الإبداعيّة هذه.

وتندّ في "صهيل المسافات" عن القاعدة، إذ تتّخذ من الرجل صالح أيوب بطلًا وساردًا في الوقت نفسه، كما لو أنه يكتب قصته من أجل أن تكون مسلسلًا دراميًّا مثيرًا. ومن خلال علاقات متشابكة تصل بين بؤر مكانيّة متعددة، وفضاء سردي مترامي الأطراف، يتضح لنا أنّ معاناة صالح أيوب لا تختلف عن معاناة أي رجل مثقف في الوطن العربي، رجل تحاصرهُ أسئلة السياسة مثلما تحاصره الهوية المرتبكة، ومسئولية الكلمة، تارة باعتباره أستاذًا، وطورًا باعتباره صحفيًّا ملتزمًا بكتابة عمود يومي، وتارة أخرى باعتباره مخدوعًا بما يذاع على الملأ من أحاديث عن علاقة عضويّة مزعومة بين بيئة ينخرها التخلف وأخرى تدّعي العَوْلَمَة والتمدْيُن.

لم تفدْ صالح أيوب محاولاته الدائبة لانتحال شخصيات أخرى، ولا محاولاته التمَترس خلف ما ينم عليه اسمه الجامع بين الصلاح (صالح) والصبر (أيوب) ولا نزعته العقلانيّة، وتحفُّظه في علاقاته النسائيّة، فسرعان ما وجد نفسه طريد الفردوس بتعبير توفيق الحكيم. أمّا زهرة - زوجته- فلا تذكّرنا بحكاية حنان الشيخ، ولا بزهرة نجيب محفوظ في رواية (ميرامار) وإنّما

تبدو مثل نخلة شامخة على الرّغم من دورها الثانوي: تساند الزوج، وتقف إلى جواره، في أكثر اللحظات حرجًا، فهي، من هذه الناحية، تصرف الاهتمام إلى كتابة نسويّة جادة، بعيدة عن اللغة المتكررة في روايات أخرى تقتصر على المبتذل، والآني، والجسدي.

وكانت قد أثبتت في "امرأة للفصول الخمسة" معرفتها الجليّة بتقنيات سرديّة جديدة تضفي على النص الكثير من ملامح الحداثة؛ كاللجوء إلى التعدّد الصوتي، والحوار، وتناوب الأشخاص على المقام السردي، مما يستتبع تناوب الضمائر اللافتة لتنوع الراوي: متكلم، مخاطب، غائب -كلي العلم- وعلاوة على ذلك ارتياد آفاق مكانيّة متباعدة، تؤطرها شبكة من العلاقات، في لغة سرديّة تجمع بين ملاءمتها للسرد المكثف، وشفافية الشعر في شرائحها الوصفيّة خاصة.

ففي تلك الرواية "ثيمتان" أساسيتان، أولاهما: سياسيّة، تكشف عن الكثير من الشبهات التي أحاطت بالعمل السياسي الفلسطيني في المنفى، والثانية اجتماعية، نسوية، تتمثل في النهاية العاجزة التي آلت إليها حكاية نادية الفقيه مع إحسان الناطور، نهاية تذكّرنا بالموقف الختامي لشخصية لورا في مسرحية "هنريك إبسن": "بيت الدمية" Doll's House.

أمّا في "ليلتان وظل امرأة" فقد تشابكت من جديد ظلال من الواقع: الهجرة، المنفى، والتحيّز ضد الأنثى، حرص الأخيرة على تحقيق الذات عن طريق التعليم، وممارسة المحاماة، بأخرى من لعبة القدر الغاشم الذي يميل إلى جانب بعض الناس، ولا يميل إلى آخرين. ولأنَّ هذه الرواية تمسّ الجانب العميق من الصراع الدرامي الموصول الذي تعيشه المرأة في الشرق العربي، فقد وجدت في المنولوج أداتها المناسبة للتعبير عن معاناة الأختين، وعالمهما الداخلي. فاطَّرد تيار الشعور في الرواية موقفًا تلو الآخر، فيما اطَّرد الحوار أيضًا في بناء متماسك ظاهره يعود لتباين زوايا النظر، ومضمره النسقي قناعان لامرأة واحدة، تجسّد الأول منهما آمال، والثاني منى. لذا كان من الضروري أن تتناوب الأختان على أداء الدور المنوط بالساردة، والالتباس بشخصية المؤلف الضمني، خلافًا لما في روايتها الأولى "وتشرق غربًا" التي حشدت فيها شخوصًا يمثلون جيلين من الناس، جيلًا شهد أحداث النكبة وما تلاها، وجيلًا شهد نكسة حزيران، واكتوى بتبعاتها، في تناغم سردي لا يميل إلى ركن من أركان النص لحساب آخر. فالرواية، بما فيها من تفاصيل تجسِّد الحياة اليوميّة، في زمن ومكان معيّنين، تجسيدًا، يستشرف المستقبل، ويتنبأ بالتغيير، على وقع الصراع الدمويّ المستمر بيننا وبين الإسرائيليين.

على أنّ طبيعة الموضوع حالت بينها وبين ارتياد آفاق جديدة في السرد، فعلى الرغم من ممارستها اللعبة بإتقان، إلا أنَّ طرائق السرد ظلّت غير بعيدة عمّا هو مألوف في روايات كثيرة ميَّزت مراحل الرّيادة، وهذا شيء طبيعي ما دامت الرواية هي باكورة أعمال الكاتبة.

قتل الأب ودوائر البحث عن الذات في رواية
"نزف الطائر الصغير" لِـ"قاسم توفيق"

د. ليندا عبيد/ الأردن

تطلُّ رواية "نزف الطائر الصغير" للروائي قاسم توفيق -والحاصلة على جائزة كتارا للرواية العربية بتوقيت لاحق لكتابة هذه القراءة- ضمن بناء سردي متناغم، تربط بينه عناوين فرعيّة تمثّل عتبات نصيّة تشي بأحداث تتصاعد مع صخب العالم الداخلي للبطل، إلى جانب غنى وتنوُّع في التقنيات السرديّة؛ فمن الاتكاء على ضمير المتكلم والغائب والمونولوج والاستباق والاسترجاع والحذف وغيرها من التقنيات المتحركة في فضائي الزمان والمكان اللذين يشكّلان وعاءً للجسد الروائي، مرورًا بتصاعد الحدثين الخارجي والنفسي.

تقوم الرواية، ومنذ بدايتها، على محاولة استجلاء الذات ومحاولة فهم كينونتها، بدءًا منذ أن كان البطل حيوانًا منويًّا يخوض حربًا لتحقيق نصره ووجوده، مرورًا بتتبُّع تفاصيل حياته ومحطاتها على اختلاف اتساع الفضاء أو ضيقه؛ فمن الرحم، إلى البيت، إلى العالم، مرورًا بتفاصيل الفضاء النفسي الذي يضجُّ بعذابات وصراعات وانفراجات تتفاوت في ضيقها واتساعها بحسب أحداث العالم الروائي المتماسك في بنيته من خلال العتبات النصية التي تؤرخ لمراحل مختلفة من حياة البطل.

ويحاول الروائي منذ بداية روايته بإيهامنا؛ جاعلًا من بطله صورة له، أو خلق ما يسمى معادلًا موضوعيًّا له، إذ يقول في الإهداء: "إلى زياد سعيد لأنك كنتَ غبيًّا مثلي".

ومعلوم أنَّ الأدب يبدأ مِنّا ومن ذواتنا، ثم يحلّق في عوالم متخيَّلة ينسجها الأديب على الورق، ثم يفقد السيطرة عليها مثلما يشي الإهداء بذلك؛ في محاولة لخلق تواؤم بين البطل والكاتب، من حيث محاولة استجلاء الذات الغارقة في تشظياتها وانكساراتها واغترابها، بما في الرحلة من مكابدة بانتظار التكشُّف.

ولعلَّ اقتباس الروائي لشاعر حرّ مثل عروة بن الورد، وفيلسوف مثل ابن رشد يؤشِّر إلى رؤية الكاتب وتصوُّره من أنَّ الوجود لا يُفهم إلا بنبض شاعر متمرِّد، ورؤية فيلسوف حكيم، للإمساك بمفاتيح الحياة وكنهها. فالروائي يتتبَّع من خلال أحداثه تفاصيل حياة "زياد سعيد" منذ أن كان كائنًا منويًّا جاعلًا ولادته متزامنة مع انهيار الاتحاد السوفييتي، وذكرى ميلاد المسيح الذي تعذب ليخلّص الناس من الخطيئة، بينما ينهمكون في هذا اليوم بالاحتفال وممارسة الخطيئة ضمن مفارقة ساخرة لجنون ما يحدث، وتأريخًا لبدء مرحلة جديدة تترأسها الرأسمالية المتوحشة داخل سرد روائي ناقد ولاذع يجعل من وجود البطل هامشيًّا إذا ما قورن بأحداث هاتين الحادثتين التاريخيتين، ممّا يعزز رغبته الكامنة بتحقيق كينونته ووجوده بعيدًا عن انشغال الكون بهاتين الحادثتين اللتين تهيمنان على اهتمام الناس، وكأنه يتوقع أن يكون هو محورًا للكون.

يقيم قاسم توفيق روايته على ما يسمى في التحليل النفسي "العقدة الأوديبية"؛ إذ تطل من "نزف الطائر الصغير" ملامح الأوديب التي تؤدي في احتقاناتها إلى ما يعرف بقتل الأب وفق التحليل النفسي للأدب.

ويتخذ قتل الأب صورًا مختلفة بدافع تحقيق الذات ورغباتها الحقيقية المتولدة من كينونة نابعة من الداخل محاولة للانعتاق والخروج على سلطة الأب، وإن تبدَّت في هذه الرواية سلطة متحضرة بعيدة عن العنف، والقيام بتدمير الآخر، ولكنها سلطة تريد أن تقيِّم الآخر كما ترتئي ليكون صورة ممتدة لها، ومطابقًا لمفاهيمها، وهذا ما يعيه "زياد" بطل الرواية ويدفعه لا وعيه، ومكبوتاته النفسية إلى الخروج عليه، وقتله بقتل مفاهيمه والخروج عليها في محاولة لإعتاق الذات.

وتطلُّ ملامح قتل الأب في الرواية ضمن ثلاث مراحل:

1. مرحلة الرحم.
2. مرحلة الآخر المثل بالمرأة "ربا".
3. مرحلة الفضاء الواسع/ اكتشاف الكون والممثل بـِ"دير الما".

وتقوم فكرة قتل الأب على أسطورة فصّلها فرويد في كتابه "الطوطم والتابو"، وجوهرها أنَّ هناك جريمة قتل بدائيّة قام بها الأولاد المهددون بالخصاء من قبل أبيهم، ممّا دفعهم إلى قتله، ثم قادتهم مشاعر الندم إلى تقديسه. فتحضر ظاهرة قتل الأب بوصفها طريقًا لتحرّر ذوات الأبناء أو تدميرها عند تعذُّر تحقيق هذا التحرر، وجوهرها الخروج على تعاليم الأب وتعاليم مجتمعه، بوصفه حاملًا لسوطه وحارسًا لقوانينه.

المرحلة الأولى: مرحلة الرّحم

تقوم العقديّة الأوديبيّة على ثلاثة أضلاع للمثلث الأم/ الابن/ الأب، فيرتبط الولد بأمه مقابل علامة عدائيّة بالأب، وإن لم تكن شرسة هنا، يقول: "كانت أمي تعاني آلام المخاض، لم يكن أبي يُظهر أي بادرة للتعاطف"، فالابن يشعر

أنَّ الأب لا يكترث ولا يتعاطف مع الأم، ومع إرهاصات قدومه تتعاظم الفجوة، إذ يبدو الأب غير مكترث تمامًا. فالابن لديه رغبة كامنة بتجربة الجديد والمغامرة منذ أن كان في رحم الأم الذي يمثل سلامه ووطنه الدافئ بعكس الأب الذي سيشكل بيته اغتراب الابن وسجنه.

"لم يستفز أبي لشعوري بالملل ولا لرغبتي بتجربة عالم جديد، لم أكن أثقل على أحشائه ولا كان صوتي يكسر هدوءه". فالأب كما يطلّ من عيون ابنه لا يكترث ولا يشعر بمعاناته مذ كان جنينًا في الرحم، "وكان يتجاهل رفضنا أنا وأمي للدور السلبي الذي يلعبه بهذه الواقعة، ولا انتبه لإعلاني الصارخ بأني قادم، لقد صرختُ عليه دون أن أولي مسألة احترام الكبير والأخلاقيات اللازمة لذلك"، فالابن يعلن غضبه من أبيه ويعي كيفية قتله منذ كان في الرحم بالخروج على تعليماته وانضباطه، والتباهي بالقدرة على الصراخ عليه.

ويعمد الابن حين يتحدَّث عن أبيه إلى تنكيره بعكس الأم التي يناديها أمي، فلا يناديه أبي أبدًا طيلة الرواية، فيصير هو أو زوجها، ضمن فعلٍ واعٍ لذلك، "هيه، انتبه أنا هنا"؛ وهنا تكمن المشكلة بقوله: "انتبه أنا هنا"، فالذات تريد إعلان وجودها الذي يتجاهله الأب. والابن الذي يشفق على أمه ويرتبط بها أوديبًا، وإذ يقرر قتل أبيه يرافقه الإحساس بالذنب، فيبدأ بالبحث عن مسوّغات، ولعلّ المسوّغ الأقوى كان حماية الأم التي تمثل بالنسبة إليه الرحم والحماية.

ويقارب الولد المتعلّق بأمه بين إرهاصات ولادته وانهيار أمه، وبين إرهاصات انهيار الاتحاد السوفييتي تأريخًا لواقع جديد وعصر جديد، فيضفي على ذاته مزيدًا من التعظيم والأهمية تعزيزًا لتحقيق هدفه.

والابن الحامل لهذا التشكيل النفسي يحمل غيرة من إخوته، ويترصَّدهم بعين المراقب، إذ يقارن بين اهتمام أبيه بولادتهم مقابل عدم اكتراثه بولادته بعد أن اعتاد هذه المشاهد إثر تكرار الولادات. وعلى الرّغم من استرجاعه لإيجابية مواقف الأب آنذاك، إلا أنَّ هذا لا يجعله ينجو من محاولات قتله بالتهكُّم عليه "الرجل يريد من الآخرين أن ينقذوا زوجته من فعلته هو"، فهو يرى باقتراب الأب جسديًّا من الأم جريمة؛ وهذا ملمح أوديبي واضح.

ويقارن الابن بين حدث ولادته المتزامن مع سقوط الاتحاد السوفييتي وانهماك الأب في أحداث يومه الرتيبة، إذ يحلق لحيته ويفطر ويتابع الأخبار والصحيفة، كأنما لا شيء جديد يحدث في العالم، أو في الأسرة، جاعلًا من ولادته في هذا اليوم سلبًا لجزء من حقه في الخصوصية والحضور، والوقوع في دائرة التهميش.

وإذ يقصّ علينا محاولات الأب والأم لإجهاضه بوصفه زائدًا عن عدد أفراد الأسرة المثالي، يرى بتشبُّثه برحم الأم نصرًا عظميًا وتحطيمًا لإرادة الأب وتحقيقًا للوصول وتحقيق الذات على الرّغم من كونه نطفة.

وإذ يسرد هذه التفاصيل، نراه لا ينفكّ عن ذكر الأب بقوله: "زوجها"، بينما يقول: "أمي الجميلة

ورحمها الدافئ"، ويصف نفسه بالمحارب المنتصر قاصدًا تنكير الأب وقتله والتفوُّق عليه، "كل المحاولات والمؤامرات لم تنجح في هزيمتي أنا الكائن المستوطن في رحمٍ خرافيّ الجمال"، فالابن المتعلق بأمه يريد التقوقع داخل رحمها، ويظلّ حاملًا لرغبته في الرجوع إليه في كل مراحل حياته.
ويقوم التعلق الأوديبي على الإحساس بتعملق الذات، إذ تراه يقارب بين ما يدور في الخارج من أحداث عظيمة، وما يدور على المستوى النفسي داخل ذاته، "أسدل الستار على أول تجربة كنظام اشتراكي، واحتفلت الدنيا بالعيد المجيد، وجئتُ أنا إلى الدنيا". ويؤرِّخ بالسنة واليوم والساعة والدقيقة لحدث ولادته إمعانًا في تأريخ أهميّة الحدث.

المرحلة الثانية: البحث عن الذات في عالم الأب

يظلُّ الابن ساخرًا رافضًا لنظام الأب الثابت الذي يقوم عليه البيت، فالأب والأم يخططان لكل شيء، وتسير الحياة كأنَّما هي خاضعة لنظام الكمبيوتر، علمًا أنَّ الأب الذي يضفي ظلّه على كل شيء مهندس كمبيوتر، فأعياد الميلاد بمواعيدها ولا يجوز أن يتغيَّب عنها أحد، وكذلك مواعيد الطعام والشراب.
والأب يعمل مهندسًا للحاسوب، ويستغلّ وظيفته ليجني ربحًا أسوة بأنصار الرأسمالية الجديدة التي خلّفها انهيار الاتحاد السوفييتي، ويغيب في توقيت عيد ميلاد الابن عام 1999 حين كان يتوقَّع المتنبؤون انهيار العالم ونظام الكمبيوتر المتحكِّم فيه.
وينتقد الابن عالمه وطريقته ساخرًا من النظام الرأسمالي الهشّ ضمن لغة متهكّمة واعية، ولا يفسّر ذلك إلى الرّغبة الكامنة داخله بهدم نظام الأب والتمرد عليه.
وفي هذه المرحلة تظهر صراعات نفسية متداخلة، فمرّة رغبة بالتقوقع داخل الذات، "أشعر بضيق وبرغبة بالاختلاء بنفسي"، ومرّة بالغرق في تفاصيل الحياة اليومية. وتظهر أيضًا إرهاصات الرغبة الكامنة بالقتل دون أن تكون مباشرة، فيتسلى بألعاب الكمبيوتر القائمة على القتل والتدمير والحرب متلذذًا بالرصاص والقتل وضعف ضحاياه، واللافت للانتباه انشغاله بالكمبيوتر على الرّغم من كونه ميدان الأب ومحور اهتمامه، وسيطلُّ ذلك الطَّبع وهذا الإحساس مرّة ثانيةً عند إعجابه في قرية دير الما، بمقاتل من داعش.
وعلى الرّغم من محاولته لخرق قوانين الأب نراه خاضعًا لتعاليمه في كثير من السلوكات؛ فيخطب سارة ابنة العائلة المحافظة التي تتناسب مع قيم الأب، وإن كان يدرك في أعماقه أنه بذلك قد فوَّت على نفسه محاولة فهم العالم.
وحين يفقد القدرة على الاندغام بعالم الأب يجافيه النوم ويصيبه القلق، ويعمد إلى الاندغام مع عالم جديد، فلا يجد بديلًا وانسجامًا إلا مع صراصير الغرفة وإيقاعها وأصواتها بحثًا عن السكون، فيتخذ قرارًا بهجر البيت بحثًا عن ذاته ليصنع فعله التمرُّدي الكبير.



المرحلة الثالثة: البحث عن الذات من خلال الآخر

تحضر لحظة التجلّي عند تأمُّل البطل للبحر، ويصبح الرحيل بوّابة للانعتاق، ضمن فصل يحمل عنوان "أبواب" ليعلن الاهتداء لبوّابة العبور؛ إذ يلتقي بـ"ربا"، وهي فتاة مدهشة الجسد حاضرة بعقلها وجمالها، لتكون بداية لاختياراته الحرة بعيدًا عن وصاية الأب، والخروج على قيم مجتمعه وممنوعاته محاولًا فهم ذاته وكينونته. ويُجري البطل في تسلسل الأحداث مقارنةً بينها وبين "سارة" المُطلّة من قيم الأب وعالمه، فيحيا اندغام القلب والجسد، فتتجلّى له الحياة ضمن صراعات نفسيّة متداخلة تتحرك ما بين رغبة جارفة تجاه الحياة، ورغبة أخرى بالموت، وهذا ملمح أوديبي مهم. وإذ تعلن المرأة المتزوجة التي كانت بوّابته للعبور الرحيل، يهيمن عليه الحزن، ويعزم على الرحيل إلى عمّان للبحث عنها، فتدخل الذات مخاضها الثاني قبيل التجلّي والوقوف على فوّهة العبور.

المرحلة الأخيرة: البحث عن الذات في الفضاء الكوني الواسع/ كفر الماء

في رحلة العودة والبحث عن "ربا" ضالته الأولى، يصل البطل إلى "كفر الما"؛ الفضاء المكاني الذي يمثل فضاء التكشُّف والتجلّي، ويحظى بجوار رجل يسمى "عواد" صاحب مقهى ومسلخ، ويلفت انتباهه كيف يدجّن الدجاج تحت مقصلة الذبح ليتم تسليمه للأفواه، وكأنه يعترض ضمنًا على منطق القوة والاستعباد والتوحش والدم والقتل عند الانزياح بالنص إلى الواقع.
ويبدأ بالعمل عنده ليخوض تجاربه مع الحياة والناس، ويطّلع على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للفقراء، وينزل من برجه وبرج أبيه العاجي، فتتجلى له الحياة من زاوية أخرى، فيزداد نهمًا للبحث عن ذاته بعيدًا عن مملكة أبيه إمعانا في قتله. وضمن تصاعد الأحداث يطّلع على مذكرات "فهد" الذي انضمّ لداعش، فيتلقى صدمه التفجُّع أمام مذكرات رجل يعتزل القرية ويعيش في الصحراء، بما فيها (المذكرات) من توحُّش وقتل واغتصاب إثر محاولة لتفجير نفسه وتدمير الأمكنة ثم التراجع والهرب، فيأتي اعتزاله محاولة للتطهُّر من ذنوبه. وتطلُّ من مذكراته الصورة القاتمة البشعة لما يحدث في العالم من قتل إثر تغوُّل رأس المال، وتوحُّش الأفراد من الداخل.

واللافت أنَّ البطل به شبيهًا لذاته، فالبطل يريد البحث عن ذاته، وكذلك "فهد". ويرى في إقباله على ألعاب القتل والتدمير في الحاسوب تعبيرًا عن رغبة كامنة في تدمير الناس والانتقام لنفسه كما فعل فهد، فيقترب من فهد إلى أن يصل إلى تبرير لأفعاله متمثلًا بخبر في الصحيفة أشعره بغياب العدالة الاجتماعية معبِّرًا عن أرق الروائي الذي يحمله لشخوصه؛ فانهيار الاتحاد السوفييتي تسبَّب بتوحُّش الرأسمالية، واتساع الفجوة ما بين الفقراء والأغنياء.

وبعد صراع وحوار طويل ومونولوجات محتقنة تتجلّى الحقيقة للبطل، بعد أن يفقد أَحَدَ الشخوص "وائل"؛ قاطع الطريق الذي اقترب من عوالمه الداخلية بعد أن وحَّد بينهما الوجع الإنساني ككل، ويُقتل إثر المساس بمفاهيم الشرف الأبوية، وإذعانًا للفروقات الطبقية.

فتتجلّى أمامه الحقيقة من رحم الألم والدمع، والانخراط في حياة المسحوقين والمطحونين، "رحيله المفزع ساقني إلى الفراغ، فراغ أوسع من الذي كنتُ أعيشه، فراغ شاسع لم يعبِّئه سوى قطاع الطرق واستراحة صاحبها إنسان".

فغضب الذات لم يكن إلا غضبًا من قوانين الأب ومجتمعه، ورغبة كامنة بقتله وقتل مفاهيمه، وثورة في وجه نظامه الرأسمالي، فوالده لا يعبأ بالفقراء، ولا برغبات ابنه الحقيقية، وحين تكتمل الرؤية في دواخله النفسية يعبر الصحراء، ويحسّ بأنه يتعرّى من رداء خشن يقتل، فتتكشف ذاته بعد أطوار من الخيبات والانكسارات والتشظي.

"تكشَّفَت لي ذاتي دون عناء حياتي المرهفة روّضتني، أنا ابن أبي، لا أختلف كثيرًا عنه لأني أطمع بحياة أخرى أجمل. الانتكاسات التي عبرتُ بها ليست سوى انتصارات أوهمتُ نفسي بها أنَّها هزائم لأظلَّ معلّقًا بخيط الوجود".

والعقدة الأوديبية القائمة على قتل الأب في جانب من تجلياتها، تنتهي بتحوّل الابن إلى شبيه أبيه الذي حاول الإفلات من نموذجه وقتل مفاهيمه، فيختار الرحيل من جديد في الصحراء، ويظل الانعتاق متعذرًا مؤجَّلًا، فالمستقبل غامض أمام توحش الإنسان، وتعملق صور القتل والدم ورأس المال، فتضيق الرؤية ويستمر التيه، ويستمرّ نزف الطائر الصغير، "دخلتُ العتمة، خلّفتُ البيوت ورورائي... طرق وعرة، أصوات ذئاب تعلو، وعتمة دامسة. وحدي أمشي لا طريق أمامي ولا شاخصة تدلّني أين وطني".

إنَّ رواية "نزف الطائر الصغير" رواية ببنية سرديّة محكمة، تؤرخ للإنسان ومحاولته للبحث عن ذاته في العالم الجديد بما يحكمه من رأس المال، وتضخُّم التكنولوجيا؛ فيظلُّ الإنسان بتشظياته ومكبوتاته وانكساراته النفسية المتصاعدة مع أحداث خارجية في الفضاء المكاني، محاولة لفك المغاليق، والاهتداء إلى الرؤية والتكشُّف؛ فيمتد التيه ويستمرّ لتظلّ الرؤية غائبة، وتواصل الذات المنشغلة بتحقيق كينونتها وهويّتها رحلة عبورها دون أن تعرف محطة الوصول بعد التأريخ لتحوُّلها ووعيها بالثورة على الأب ومفاهيمه بوصفه حاملًا لرؤى المجتمع الجديد وتصوُّراته.

رواية "يحيى" لـ"سميحة خريس"

د. أماني سليمان/ الأردن

تُعَدُّ رواية "يحيى" للروائية سميحة خريس إحدى العلامات المهمة في منجزها الروائي الكبير وتجربتها الإبداعية الممتدة، فلسميحة خريس عدد وافر من الروايات ممّا سبق "يحيى" وما تلاها مثل: "خشخاش"، و"الصّحن"، و"القُرمية"، و"دفاتر الطوفان"، و"شجرة الفهود"، و"نارة"، و"بابنوس"، و"فستق عبيد" وغيرها، غير أنَّ رواية "يحيى" تبدو إحدى القمم الشاهقة من بينها، والتي تؤشر إيجابيًّا إلى قدرات فنية خاصة للروائية ونَفَس روائي طويل، ومقدرة عالية على إقامة معمار روائي متماسك وجاذب بشكل لافت.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ قراءة الأعمال الروائية المختلفة لسميحة خريس تمكّن من التقاط الخطّ الناظم لهذه الأعمال، وملاحظة مستوياتها المتنوعة في البنية واللغة، وتعدُّد بيئات رواياتها وثيماتها ومتونها، وتحدّي الروائيّة في إضاءة مطارح فكرية ورؤى مختلفة بجرأة معقولة، وقلقها بمقاربة تقنيات كتابيّة متعددة وانشغالها بالتشابك معها.

* * *

حين نروح باتجاه رواية "يحيى" على نحو محدَّد، نجد أنَّ سميحة خريس قد اعتمدت المفردات الأساسية التي تقوم عليها القصة ذات النسيج الواقعي- التاريخي، حيث تتّبع صيرورة الشخصيات وحركتها في الزمان والمكان، في بنية خطيّة تظهر فيها من مولدها إلى نهايتها بصورة تتنامى فيها الأحداثُ ضمن الحبكة السردية المتعارف عليها.

فالرواية تقدم لنا عبر الإفادة من مرجعيات تاريخية متفرقة (تنتمي إلى نهاية القرن العاشر وبدايات الحادي عشر الهجري)، ما يشبه سيرة افتراضية لشخصية مرّ ذكرها مرور الكرام في التاريخ المكتوب، غير أنَّ التخييل قام بتأثيث حياة كاملة منطلقها يوم ولادة يحيى في جلجول

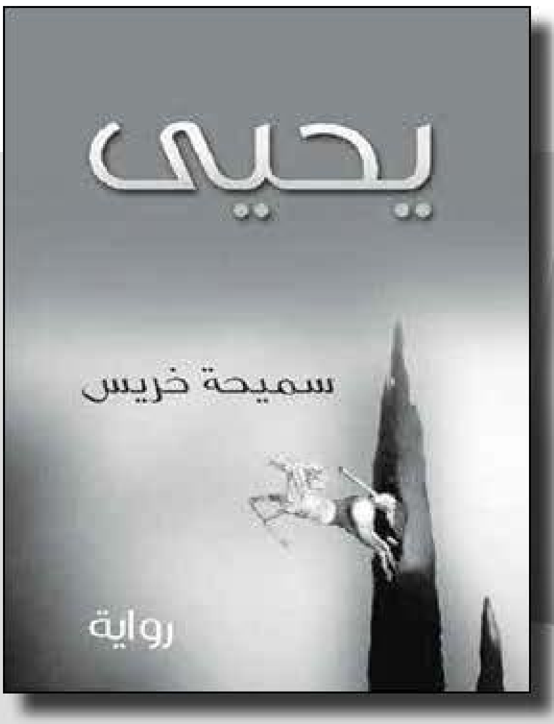
الكرك عام تسعمئة وثلاثة وثمانين للهجرة، وختامها يوم مقتله إعدامًا في فيحاء الشام في سنّ الخامسة والثلاثين عام ألف وثمانية عشرة للهجرة. ويتجلّى الزمان والمكان في رواية "يحيى" بوصفهما خلفيّة وأرضًا لنموّ هذه الشخصية وتطوُّرها وحركتها، حيث ترسم الرواية ذاكرة واسعة ممتدة لهما.

* * *

على الرّغم من البناء الخطي للحكاية في رواية "يحيى" إلّا أنّ الروائيّة تحاول أن توهم باللّعب في البنية في ختام روايتها، وذلك عبر أمرين:

الأول منهما أنها تقفل الرواية بما يشبه شهادة تقدِّمها راوية القصة لمشهد مقتل البطل/ يحيى واللحظات التالية لهذه النهاية، حيث تظهر بوصفها شاهدًا على الحدث ومشاركًا فيه عبر تلبّسها الرأس المقطوع؛ أي رأس يحيى، بعد إعدامه، وغدوّها جزءًا من هذا الرأس تترامى بترامية بين أقدام حاضري مشهد القتل وغيابها مع غيابه في يدَيْ أم يحيى المتوفاة، وصعودها إلى الأعلى تاركة العالم الأرضي ينوح ويبكي. حيث تقول الروائيّة في ختام الرواية:

"لم يفسح الكركي لي لأتحرَّر منه، أو أخُطَّ كلمة النهاية السعيدة في حكايته كما رغبتُ، ولا رحمني، ولا شفع لي العذاب الطويل الذي تجرّعته وأنا أعايشه منذ عام الطاعون في جلجول، وحتى عام الزلزلة في الفيحاء، لم يعتقني، بل أشهدني على تلك الثواني الهائلة بكل حذافيرها، ثوانٍ مرّت كأنّها الدهر... بعدها قصَّ نصلُ السيف عنقَه، وطيَّر رأسه، جذبني إليه، أدخلني في عينيه، رأيتُ بناظريه أو رأى بناظري، طار الرأسُ وهوى ثم تدحرج وأنا فيه، وانقلب، فشاهدتُ قدم السيّاف تدفع بالسلّة في تخبّط مذعور، علّها





تتلقف الكرة الطائرة ورشاش الدم، لكن الأرض مادت فجأة، فزاحت السلّة في اتّجاه بعيد، ورشرشت الشرايين المقطوعة دمًا كثيرًا على الأرض"(ص444).

الأمر الثاني الذي ظهر بوصفه إيهامًا باللعب بالبنية في ختام رواية "يحيى" هو إتيان سميحة خريس بنص يشبه شهادة تقدِّمها عن كتابتها لهذه الرواية ومعايشتها لها، ابتدأتها من لحظة ختامها لكتابة الرواية، أي اللحظة التي رفعت فيها أصابعها عن الضغط على مفتاح حروف الطباعة في جهاز الحاسوب، وتوضِّح فيها استحالة كتابة نهاية لتلك الحكاية، فكل ما مرّ يتجدَّد في كل عصر، غير أنها اقترفت رواية على الورق. وكان العالم يتآمر معها في تأثيث زمان سكت عنه التأريخ، وتلقّفته اهتمامات طفيفة متناثرة، جهدت في لملمتها، ثم انصرفت إلى نصها الأدبي -كما تقول- متصرّفةً بكل ذلك الإرث العظيم كما يقودها خيالها وخيارها (انظر الصفحة 447).

* * *

لعلَّ ما تقدَّم يقودني إلى طرح بعض التساؤلات التي لا تسعى لإثبات إجابات هنا، بقدر ما تشكِّل تحفيزًا ذهنيًّا للتأمُّل، ولمناقشة بعض القضايا التي تتّصل بالرواية بوصفها جنسًا أدبيًّا، كسؤالِ الرواية بين التخييل والحقيقة، وبين الإبداع والتاريخ، وسؤالِ الكتابة الروائية بوصفها مشروع بحث، وأحسب أنَّ هذا ما تميل إليه كثير من الروايات الحديثة التي لا تعتمد على مجرّد الانثيال اللغوي أو العاطفي، والتجربة الذاتيّة المجرّدة.

وبين هاتين القضيتين أو هذين السؤالين يمكن مناقشة مدى الاقتراب والابتعاد عن التاريخ المكتوب والشفوي، وعمّا حصل فعلًا وما لم يحصل عند كتابة رواية يُراد لها أن توسَم بأنها تاريخيّة، ومحدّدات النصوص المنقولة ومقاديرها، والمادة المجموعة وعمليات الاستبقاء والاستبعاد والتنسيق فيها، وكذلك ما يتَّصل بمسألة الخلفية أو البعد الأخلاقي والخطابي الذي يتوارى خلف كل رواية، وإلى أيّ حدٍّ يمكن أن يظلّ أبطال الروايات متفلّتين خارج سلطة الخطاب الشخصي للكتّاب/ الروائيين.

وقفة عند شخوص الرواية/ يحيى - مريم

تتخذ رواية "يحيى" من شخصيّة بطلها الذي سمّيت الرواية باسمه ذريعة لمناقشة مسائل عديدة أبرزها قضية الحراك الفكري، والجدال المتواصل الدائم الدوران بين المذاهب الفكريّة المختلفة، ويظهر البطل في هذه الرواية: شخصيّة جدليّة، غير مسطّحة، بطلًا خارقًا أمام الضرب والتعذيب من جهة، وإنسانًا طبيعيًّا يجمع الفكر والفنون بأشكالها؛ كفنّ الحوار والمجادلة والمحاججة، إضافة إلى الفنّ اليدوي من جهة أخرى، يعشق ويتصوّف ويتديّن، ويحاول أن يعلّم العامة في كل مكان ينزل فيه، ويخسر أساتذته لاختلافه معهم وغيرتهم منه ووشايتهم به، وينسحب من الساحات هاربًا أحيانًا، ومترددًا يريد أن يثور، لكنه يبحث عن طريقة ليست

كطرق الآخرين.

ولم تنته الرواية لتؤكد خروقيّة بطلها "يحيى"؛ إذ ينتهي مقتولًا بوصفه ضحيّة الإرهاب الفكري، والسلطة ذات الصوت الواحد. فالرواية لم تقلق بأن يظل "يحيى" على قيد الحياة، أي ليست معنيّة بتقديم نهاية سعيدة له، فهي تختار موته لتتعمق معاني التضحية في سبيل حرية التفكير والإصلاح والتنوير، وإنْ اتّسم مشهد ما بعد قطع الرأس بما يشبه الكرامات الصوفيّة من مثل البوّابة التي شوهدت تنخلع وتطير في الهواء، وانزياح العتبة، وانشقاق الأرض، وتساقط القُضاة على ظهورهم وتكوّمهم أكداسا... ثم تعدُّد الروايات حول مصير الرأس المقطوع، إذ لم يعثروا على أثر الرأس، قيل إنَّ الأرض ابتلعته، وقيل إنَّ السيّاف حمله بسلّته إلى حيث لا يدرون. ولعلّ هذا يذكّرنا بالمصير الذي آل إليه الحلاج المتصوف المقتول عام ثلاثمئة وتسعة للهجرة، نتيجة الفكر المخالف للجماعة، والمغاير للمألوف.

وأودُّ هنا أن أشير إلى شخصيّة "مريم" التي ظهرت في مطلع رواية "يحيى" بوصفها شخصيّة دراميّة فاعلة، ثم انزوت لتظهر في ظلّ "يحيى" الشخصية الرئيسة، فهي تمثّل المرأة/ البطلة المثاليّة صاحبة النّخوة والصلابة والمواقف الحاسمة، فهي مجموع نساء في امرأة واحدة؛ تفنى من أجل الآخرين على حساب ذاتها، فقد صارت أمّا لأخيها "يحيى" بعد وفاة أمه، ربّته وحمته وهرّبته أكثر من مرة من الكرك، وصارت أختًا للجميع في الأزمنة الصعبة، وغدت عطّارة ومداوية وتاجرة.

وقفة عند الزمن في الرواية

تقيم رواية "يحيى" لسميحة خريس مقاربة لزمن تاريخي محدَّد، تنتمي إليه صراحة من خلال حرص الكاتبة على إثبات السنوات والتواريخ الدقيقة. ويأتي في الفترة المتوسطة من الحكم العثماني؛ أي في القرنين السادس والسابع عشر الميلادي. فترصد خمسة وثلاثين عامًا من حياة البطل، ابتدأت بزمن الطاعون الذي ارتبط بولادته وبموت أمه، وتخلّلتها أزمنة الأوبئة والجراد، وأزمنة التعذيب والهروب، وأزمنة العشق والهيام، وأزمنة السلطة وحجْر الفكر، وزمن العتمة الفكريّة، لتنتهي حياته متّهمًا بالجنون والزندقة في عام الزلزلة؛ أي زمن مقتله.

وقفة عند الأمكنة في الرواية

ثمّة انشغال دقيق بالأمكنة في رواية "يحيى"، إذ تؤثث الروائيّة ذاكرة للمكان، فتقدم مسحًا تفاصيليًّا لبعضها حيث يتنقل البطل بين جلجول/ الكرك، وسيناء حيث التيه، والقاهرة حيث جامع الأزهر ثم عودًا إلى الكرك، لتنتهي في دمشق حيث الجامع الأموي، وهناك يلقى مصيره.

وتظهر الأمكنة جميعها بوصفها بيئات طاردة، لكل مَن يحمل كلمة مغايرة لأصحاب السلطة، أو يحاول تعليم العامة أو إخراجهم من قمقمهم.

فإمّا يستسلم المرء لشروطها السياسية والفكرية والثقافية، فيساندها أو يتطامن معها أو يصمت في أقل تقدير، وإمّا يعذّب أو يوضع حدّ لحياته، فالتمرُّد على السائد مرفوض، والخروج عن السِّرب أو التحليق في أفق آخر ممنوع.

تبدو الرواية مثقَّفة بتفاصيل الأمكنة وخباياها وزواياها، وحراك أناسها الاجتماعي والاقتصادي وتحوُّلاتهم الطبقية، كما تشكِّل ذاكرة للمهن والحرف المختلفة.

وقفة عند اللغة والمعجم في الرواية

تميل لغة رواية "يحيى" في عمومها إلى اللغة السرديّة المباشرة، غير أنها حين تتحوّل للسرد الصوفي يحدث فورًا تحوُّل في اللغة؛ إذ ترتقي لتعبّر عن المضمون الذي تتحدث عنه، فتلجأ إلى لغة الصوفيّة ذاتهم، بوصف المضمون المختلف الذي يحتاج للتعبير عنه إلى لغة مختلفة.

وتنطوي الرواية على المعاجم التالية:

أولًا: معجم اللغة الصوفيّة.

ثانيًا: معجم المصطلحات والأسماء العثمانية/التركية، مثل: الدفتردار، الويركو، الأوطة، السلاملك، الجندرمة، ضريبة التمتع، ضريبة الطابو، القائم مقام، وغيرها.

ثالثًا: معجم الأعشاب والنباتات، مثل: نبات الديرد، الميرامية، حبة البركة، القرنفل، الملّيسة، نباتات الدرير المعطرة، وغيرها.

رابعًا: معجم الطقوس الشعبيّة، مثل: طقس المشخّص (ليعيش يحيى)، طقس الحماية من الجنّ (حين سقط يحيى على الأرض في أول يوم له في الكتّاب)، طقس الطّهور (طهور يحيى)، طقوس الاحتفال بختمة القرآن الكريم (ختم يحيى للقرآن الكريم)، طقس المبشّع (حيث يحرق اللسان لاختبار صدق الرجل من كذبه).

خامسًا: معجم الفلكلور؛ ويضمّ الغناء الشعبي، والرقصات الشعبيّة، والتعابير الشعبيّة، وارتباط كل منها بمناسبات معيَّنة.

سادسًا: معجم المهن والحرف وسماتها؛ كالطحانة، والنحالة، والحلاقة، والطهور، ونقاشة النحاس، والعطارة، وتقطير الورود.

* * *

سميحة خريس -في هذه الرواية وسائر أعمالها- روائيّة مبدعة تكشف عن قيمة التقاط الفكرة المناسبة لخلق عالم روائي، وقد يكون مبعثها علاقة العالم المحيط بالذات الكاتبة، وقد يكون اعتمادًا على تجارب مستوحاة من الثقافة والقراءة، فالتجربة الإبداعيّة تمكّن الكاتب الجمع بين التجربة المعيشة وتجربة الثقافة في كلٍّ إنسانيٍّ موحّد. ويتكشّف هذا التنوُّع في العالم التخييلي لرواياتها، وفي اتّساع حركة الزمان والمكان فيها، وفي تنقّلها المرن بين الذاكرة والحاضر والواقع والمتخيَّل، والتاريخ المرتكز إلى الوثائق والمرجعيّات. فالكتابة الروائيّة ضرب من الإنتاج الإنساني، بمقترح فني ومنظور جمالي خاص، بحثًا عن صوت متفرِّد ووجه لا يتكرّر انعكاسه في المرايا.

رواية "أوراق معبد الكتبا" لِـ"هاشم غرايبة"
مدينة "بترا" بين التاريخي والمتخيَّل

نهى سالم حداد/ الأردن

يَظَلُّ قارئ الرواية متوترًا بين عالمي الواقع والخيال لا يركن لأحدهما على حساب الآخر، وتصبح القراءة شبيهة بمغامرة لاعب السيرك الذي يمشي على الحبال يعتركه الخوف واللذة معًا؛ الخوف من منطق التاريخ واللذة بعبق الفن.

لكن ما معيار الخطورة الذي غامر به الروائي حين ظلَّ يمتح من معين التاريخ ليثري عالمه الخيالي؟ وكيف استطاع أن يقدم قراءة مغايرة للتاريخي والمتخيَّل معًا؟ فهو لا شك قد نحت من جمود التاريخ بناءً روائيًا قابلًا للتشكُّل، بل إنه نفث فيه الحياة ليجعل من أعجوبة البتراء حقيقة شاهدة على عظمة مَن شيَّدها بالأحلام والأحزان؛ كما يقول.

ففي بناء الرواية "سيق" ما إن تلجه حتى تثمل بشعريّة تأسركَ معطياتها من سرد وشخوص ورؤى ولغة وموسيقى، فكل واحدة من هذه المعطيات كانت تنجذب وتتنافر مع التاريخي والمتخيَّل في الآن نفسه، فالحدث التاريخي العام المؤطر لأحداث الرواية تتكرر الإحالة إليه في الهوامش التي يتكرر ورودها، لكنه يصبح متخيَّلًا حين تحركه شخصياتها المرسومة بقدر من البراعة.

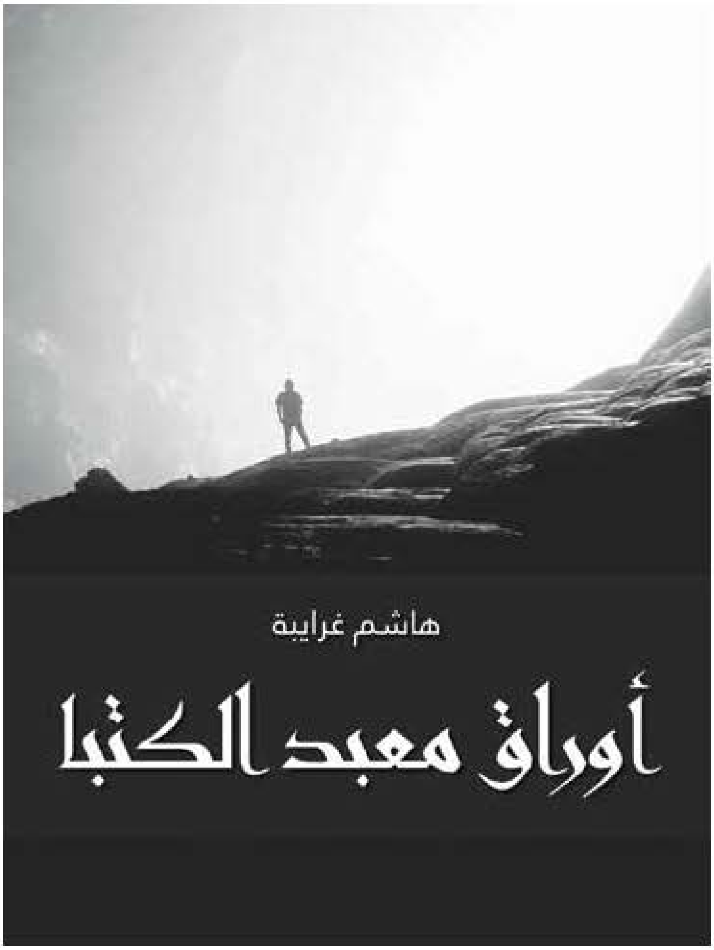
وأنتَ تقرأ شخصية "كلاوبا" الخادم الساذج الذي طرد من خان التعلم لأنه لم يكن يعير الدروس اهتمامًا، وكل الذي استطاعه هو فكّ الرمز الآرامي، وكتابة الإشارة بالنبطي، وباللازمة اللسانية التي امتاز بها (طم وأنا مالي)، إضافة إلى اللغة الشعبية التي استخدمها في أثناء أدواره السردية: (الدواج، وبدي كروتي والأهبل، ويرطن، والشايفين حالهم).

"كلاوبا" ليس من النماذج العليا للمجتمع النبطي. يأتي استحضاره بقوة، وجعْله مسيّرًا للحدث التاريخي من خلال السرد هو ما أثقل

ميزان القيمة الفنيّة/ التخييلية للرواية، لكنّه أعطى للحدث التاريخي قيمة إضافية هي المصداقية. ذلك أنّ التاريخ كما يقولون يرويه الثقاة بأفكارهم لا بمشاهداتهم، فكيف إذا روي من هذه الشخصية الساذجة اللاواعية بقيمة ما تقوله، ولا تمتلك ناصية لغويّة لائقة؟

ولكي يحفظ الكاتب للرواية حضورها التخييلي، فإنه لا يطيل المكوث مع شخصية عليا في مجرى الحدث التاريخي مثل الملك "الحارث الرابع" الذي تدور أحداث الرواية في عصره، وتدوّن منجزاته الحضارية الفائقة، بل إنه لا يمنحه دورًا في السرد، وبموازاة شخصيّة مهمّشة اجتماعيًّا، يبدو حضور "الحارث" هامشيًّا في السرد، ومركزيًّا خلف النص بكماله.

وتأتي شخصية "الكتبي" الذي يتولى مهمة الكتابة والتدوين (التأريخ) متوازية مع "كلاويا" ومشتبكة مع شخصية "الحارث". وظلّ طيلة الأحداث السردية التي تولّى سرد أغلبها مجسّدًا لذلك الأنموذج المثالي للشخصيّة الإنسانية في جميع أدوارها، بحيث أعطى لكل شيء حقه الكامل، وكأنه في الرواية حجر الزاوية الذي يقوم البناء الروائي الإنساني عليه، فهو في المنصب/ الكتبي مثالٌ في الالتزام والإبداع، وكذا في الوزارة والأبوّة والبنوّة والعشق، فقد ظلّ يقف على مسافة ثابتة من كل ما حوله انطلاقًا -ربما- من تبعات الفكر التحرّري التأمّلي الذي نظر من خلاله للوجود؛ ممّا حمله على الإيمان بالوحدة الكونيّة المحكومة بقانون يقدّسه: الحب والسلام.



فكأنّ الروائي حين منح شخصية "الكتبي" أساسيات هذا الفكر الاستشراقي، أراد أن يجسّد صورة بديهية لإنسان البتراء الذي لم تكن مدينته العجيبة إلّا انعكاسًا منطقيًّا له.

نقرأ:

"بترا هي المدينة الوحيدة في العالم الذي أعرفه التي يمكن أن يجهر فيها المرء أنه مجوسي أو يهودي أو فنيقي دون وجل، فيها يقول المصري أنا مصري واليمني أنا يمني واليوناني أنا يوناني

والروماني أنا روماني والكنعاني أنا كنعاني والفروني أنا فرني، تمامًا مثلما يقول النبطي فيها أنا نبطي دون الخوف على حياته وأملاكه وكرامته".

فـ"الكتبي" يمثل تكوينًا إنسانيًا له فرادته الخاصة في نظرته لأهم المرتكزات التي تحكم الوجود الإنساني المتمثلة بثالوث العنف والمقدّس والجنس (الفكر والروح والغريزة)، فقد كانت النظرة الأصيلة لإنسان البتراء -كما بدا في الرواية- تتجاوز مسألة المخالفة لتصبّ في منبع الوحدة، وذلك بعد تدرُّجه في مراتب المعرفة الإنسانية التي تبدأ بالتأمُّل وتمرّ بالتساؤل، لتصبّ في الإدراك الذي أوصله إلى أنّ "الكون مختلف لأنه واحد"، وهذا ما أثراه الروائي بالوصف المغرق في تلمُّس الجزئيات التي تعطي للتشكيل النهائي خصوصيّتة، نقرأ:

"عندما أراقب قرص الشمس وهو يشرق ويغرب دون كلل، لمّا أرى بهاء النجوم وجمال القمر وصفاء الأديم كل ليلة، كيف يمكن أن لا تسكن السماء عقلي؟ لماذا أنا هنا؟ من صنعني وكيف؟ أين يمكنني أن أجد الخالق؟ كيف أسأله؟ لكن التفكيرالعميق يتطلب الرفيق، تمتحن أفكارك معه، والحكمة تنشد العزلة لتصفو كلماتها، والحقيقة تأبى أن تصغي لما يقوله الآخرون".

واستكمالًا لمطلق النضج الإنساني الذي تحاول الرواية إضاءته، تحضر الشخصيات الأنثوية لتنهض بأدوار تقوم عليها الميزة النهضوية لحضارة البتراء، فهناك "أليسار" التي لم يقتصر إنجازها الحضاري على مسألة تدوين الأحداث



البسيطة لحياة إنسان البتراء، قبل تدوين الأحداث الجسام المتعلقة بتاريخ الأسياد وأصحاب الكلمة ذات السلطة، بل تعدّاها إلى تطوير الشكل الجمالي للحرف وتعليمه.

لكن "أليسار" هذه لم تصوَّر في الرواية كتجسيد لفكرة مطلقة، وإنّما التبست بمعنى إنساني خالص. لم تمرّ الخطيئة من فوقه، بل من خلاله، فقد أجّجت عواطفها الغريزية إلى أبعد حد، مما دفعها إلى البوح والتمرد على منطق القيم التي تقيِّد هذه العواطف وتروِّضها مجتمعيًّا، فتقول:

"كنتُ أحسب الخلود كامنًا في الحرف، فلمّا اكتمل إيقاع الجملة بين يديّ جزتها، واكتشفتُ أنّ الحب

أهم من الخلود، فهو الذي يكثف الإحساس بالزمن المتاح، ويشعرنا أنَّ الضيق مبدأ الحركة، فضيق فسحة العيش يمدّنا بالعزيمة لنبدع ولندمِّر أيضًا، ويوقظ فينا الهمم العالية لنمسك بزمام الزمان وترويض المكان. كم سيكون الحب مملًّا لو أننا خالدون يا شيمكار، أفهم أنك مقاتل محترف ولن تتعب نفسك في فهم ما أيقظته فيّ من مشاعر وأفكار".

وتتوالى الأدوار الأنثوية في السرد ابتداء من الربّة (الإلهة)، مرورًا بالطبيبة والتاجرة، وانتهاء بالغانية، كل واحدة منهنّ تدفع الأحداث من زاوية تكوينها الاجتماعي والثقافي لينتهي عند الحفيدة التي أسهمت المؤثرات الدينية والفكرية والحضارية المتنوعة في بلورة أفكارها، لتدوّن الجزئيات الحياتية لكل ما يجري حولها. فهناك المؤثرات الدينية الناشئة والمتنوعة التي أشير إليها في هوامش الرواية من دعوة المسيح، ومقتل الحصور يحيى، والإله ذي الشرى، وبعل، والنبي صالح. وهناك أيضًا الأحداث السياسية الملتهبة، إضافة إلى عمليات التشييد والبناء لمعالم مدينة البتراء، والأهم هناك "الحب والأحلام والأحزان".

إنَّ تقنية الأصوات السردية المتنوعة والمتتابعة والمتكررة، هو ما أحكم البناء الرؤيوي للرواية، فكأنَّ هذه الشخصيات واقفة على مدرَّج مسرح، وتتقدَّم تباعًا لتؤدي دورها السردي الذي تفرضه البنية التخييلية للرواية. فشخصيّة "الكتبي" سمعناها بأسماء عدة: "الكتبي"، و"سفيان"، و"الثمودي"، والسيد.. إضافة إلى الكاتب نفسه الذي صرَّح في تقرير الرواية بأنه:

"لا أدري من مِنّا نحن الاثنين يكتب هذه الرواية؟". مؤطرًا ذلك بإيهام الحلم، ليجعل هذا التداخل اللامنطقي بين الشخصيتين ببعديهما الحقيقي والخيالي مقبولًا للقارئ، ومحفزًا له لكي يعيد قراءة التاريخ، أو ربما ليقرأه بطريقة مغايرة لما ألفه.

ويمكن الإضافة بأنَّ هذا التشكيل المعماري التخييلي للرواية قد أردف أيضًا بتوافق البداية والنهاية للرواية، عندما نرصد التتابع الذي ربطهما ببعضهما بعضًا، ليكتمل المضمون ويغلق الشكل دائريًّا. فقد جاءت نهاية الرواية بـ"إهداء" موقَّع من: "بترا بنت نسرو- الخامس من صفر/ العام السابع والأربعون من حكم الحارث الرابع دام عزّه".

وجاءت البداية معنونة بـ: "تقرير" موقَّع من: "هاشم غرايبة- بترا/ الخميس 26/ 6/ 2008".

فكأنَّ الأحداث التي دُوِّنت في معبد الكتبا على الجلد قد منحها شيخ نبطي للكاتب في الحلم. وبعد أن قرأها الكاتب المعاصر -هاشم غرايبة- تفتَّتت من بين يديه، وذابت وتلاشت، لكنه أعاد كتابتها وأخرجها رواية غاية في الروعة والإبداع والإتقان.

لا تكفي قراءة واحدة للرواية. ما فيها يفرض إعادة القراءة، بل القراءة المغايرة لما هو مألوف، قراءة تحاكي دهشة البتراء وسحرها وفرادتها، وعظمة مَن نحتها في الصخر القسوة حتى لانت، وشيَّدها بالأحزان والحب والأحلام.

المعمار الفني في
رواية "خيط الدم" لـ"جمال أبوحمدان"

د.سالم الدهام/ الأردن

رواية خيط الدم للكاتب الأردني جمال أبو حمدان نشرتها أمانة عمّان للمرة الأولى عام 2005، ثم أعادت وزارة الثقافة نشرها عام 2018، وتقع في ثمانية وتسعين صفحة من القطع المتوسط، وهي رواية واقعية اجتماعية سياسية تقوم على رسم لوحة إنسانية تجسد مقطعًا عرضيًا لمعاناة الإنسان المتأتية من العصبيات والأصوليات القادمة من مصادر مختلفة، سواء أكانت دينية أو مذهبية أو عرقية أو أيديولوجية، أو كانت تتخذ كل ما سبق لبوسًا وأقنعة لتتواري خلفها غايات وأهداف سياسية؛ بمعنى أن تقوم قوى أو تيارات أو إدارات أو دول باستثمار كل شيء ممكن من أجل الوصول إلى طموحات وأهداف سياسية واقتصادية، وقد شهدنا في القرن الماضي نزاعات دامية بسبب ذلك، راح ضحيتها الملايين من البشر في مختلف أنحاء العالم، وما زالت رحى الحرب تدور في مناطق مختلفة من العالم.

يتلخص مضمون الرواية في لقاء بالصدفة تم بين فتاة مسيحية لبنانية تدعى "هالة الصافي" وشاب بوسني مسلم يدعى "مولى حسانوفيتش" في باريس، حيث حلّا هناك قادمين مع عائلتيهما بسبب ظروف الحرب في بلديهما، ثم يتبع ذلك اللقاء لقاء آخر دون موعد أيضًا، ثم يضربان موعدًا للقاء ثالث... إلى أن يجد كل منهما نفسه قد وقع في حب الآخر، وهنا تبدأ الخلفيات التاريخية والدينية والاجتماعية القادمة من عائلتيهما بالحضور والتأثير في أحداث الرواية؛ فأم "مولى حسانوفيتش" ما زالت مثقلة بجحيم الحرب التي شنها الصرب المسيحيون على المسلمين من أهل البوسنة، وما نتج عنها من اغتصاب ابنتها وقتلها وتشريدها هي وابنها مع مئات الآلاف من البوسنيين. بينما ما زال أبو "هالة الصافي" وإخوتها يذكرون مشاهد الحرب الأهلية اللبنانية التي استمرت لأكثر من خمسة عشر

عامًا، قتل فيه الكثير من المسلمين والمسيحيين على الهوية، ومن بينهم والدة هالة الصافي. وتتصاعد الأحداث إلى أن يجد الجميع أنفسهم أمام خيارات صعبة، فهالة وحسانوفيتش يحبان بعضهما بعضًا، ولا يتصور أي منهما حياته دون الآخر، ويتفقان على الزواج، بينما تواجههما عائلتاهما باستحالة حصول هذا الزواج انطلاقًا من مرجعيات متشابهة لديهما، وينتهي الأمر بطعن هالة من قبل شقيقها الأصغر سبع طعنات لتنجو بأعجوبة من موت محقق، وتموت والدة حسانوفيتش في أثناء محاولتها العودة إلى سراييفو في أحد الشوارع الفرعية في باريس، وهكذا تنتهي الرواية بتبادل المذكرات بين الحبيبين عوضًا عن الزواج.

لقد جاءت البنية الفنية للرواية بسيطة، ولا تتضمن تعقيدات بنيوية على مستوى العناصر المشكلة للعمل كالزمان والمكان والحوار والصراع والشخصيات والحبكة العامة للنص، فجميع هذه العناصر بنيت من غير بذخٍ ولا إسراف في التشكيل و(التكنيك) الفني، وعلى مرأى من متلقي النص بشكل يشف عن سيرورة الخيط اللغوي الأفقي الممتد من مشهدٍ إلى آخر، واضح المعالم كخيط الدم الممتد من بيروت إلى سراييفو، لا ينقطع إلا بعد أن يمتد إلى شرايين هالة الصافي وهي في منفاها الاختياري، ولعلَّ تقنية الإشارة إلى المذكرات في القص وإسلام القياد للراوي من الأمور الواردة في عالم الرواية، فمن المعروف أنه "يختلف نظام العرض للأحداث والوقائع حسبما تقتضيه طبيعة الموضوع وأسلوب القاص فمنها طريقة الترجمة الذاتية، ومنها طريقة الرسائل والمذكرات وما إليها من الطرق"[1].

إنَّ نظرة متأنية على طبيعة الفصول التي شكلت جسم الرواية من الأول وحتى الثامن عشر تنبئ عن هذا التسلسل الدقيق للزمن، فمن حيث ينتهي الفصل يبدأ الذي يليه في إطار زمني صاعد إلى الأمام دون تعرجات أو تشكيلات حلزونية، كما نلاحظ في بعض نماذج من الرواية العربية الحديثة حيث يبدو الزمن شبكة من خيوط دقيقة متداخلة يصعب تفكيكها دون قطع بعض أجزائها من أجل إخضاعها لسلطة الوعي والفهم[2]. ولعلَّ الكاتب حاول أن يتفادى هذه النتيجة التحليلية حين افتتح روايته بقوله: "كتب مولى حسانوفيتش في دفتر يومياته الباريسية؛ بأي الرغبات أتيت إلى هذه المدينة التي كانت تعيش في خاطري منذ تفتح وعيي على الدنيا.."[3]، ويقول أيضًا: "كتبت هالة الصافي في دفتر يومياتها الباريسية؛ كيف أُختطف إلى هذه البقعة من الأرض، من الذي خوَّض بي البحر الأبيض المتوسط، وأوصلني إلى هنا"[4]. وقد استخدم الكاتب هذه الحيلة عن قصد ليؤكد لنا وعيه ومعرفته بتقنيات صناعة عنصر الزمن في الرواية بطرق غير تقليدية، وليخبرنا إيحاءً بأنه راضٍ تمامًا عن التخطيط الزمني للأحداث في هذه الرواية بالرغم من تراتبه وتصاعده المستقيم، وللزمن أهمية بالغة في إنتاج الدلالة الروائية كما هو معروف فهو "يدخل بشكل من الأشكال في

تشكيل البنية العامة للخطاب الروائي مرتبطًا بالأحداث التي وقعت فيه سواء أكان ذلك حقيقة أم تخييلًا، ويحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد"[5].

ومن الناحية العملية لم تقدم تلك العبارات التي استهل بها الكاتب روايته جديدًا على الصعيد التقني، وإن كانت قد خلقت إحساسًا نفسيًّا لدى القارئ مفاده أنه يتلقى أحداثًا غير طازجة، ولا تتم عيانًا بين الأشخاص وجهًا لوجه؛ إنها أحداث تمَّت منذ زمن بعيد، ولا أمل في تطورها أو حياتها من جديد، إنها وبكل بساطة أحداث يرويها القارئ بضمير الغيبة من خلال دفتري مذكرات لعاشقين انفصلا، وكانا قد تبادلا دفتريهما قبل أن يعود كل منهما إلى بلده. ويصر الكاتب على تأكيد هذه الحقيقة مرة أخرى وفي موقع آخر من الرواية حيث يقول: "صمتت، وسحبت يدها من يده، وجهدت أن تصل بها إلى الطاولة بجانبها، تناولت عنها دفترًا، ومدته إليه: هذا الدفتر، كنت أكتب فيه يومياتي في باريس... احتفظ به. قلت لي إنك أنت أيضًا كنت تكتب يوميات. اجمع دفتري إلى دفترك، فيتكاملان معًا"[6].

إذًا، وبالرغم من الإشارتين اللتين حاول الكاتب من خلالهما أن يلفت نظرنا إلى قراءة الزمن بطريقة مختلفة فقد ظلت الأحداث تترتب ترتيبًا تاريخيًّا عبر انسياب الزمن الداخلي للرواية بشكل متسلسل، دون اهتمام يذكر بهندسة هذا الزمن على نحو معين يسمح بالتنقل بين زمن القص وهو زمن متخيل، وزمن الحدث الروائي وزمن الحدث التاريخي، وهنا يمكن أن نشير إلى أنواع من الأزمنة المختلفة "كالزمن الذاتي تفريقًا له عن الزمن الموضوعي"[7]، كما أنه لا تَتَقُّل بين الراهن والماضي والمستقبل؛ فهو -أي الكاتب- يعيد إنتاج أحداث ماضية كما تم تسجيلها في حيلة من حيل التداعي عبَّر عنها بدفتر المذكرات، وقد كان يمكن أن تتداخل أزمان الرواية الخارجي والداخلي، وكان يمكن أيضًا أن نعيش مشاهد من الحربين اللبنانية واليوغسلافية، لاسيما وأنَّ لها ما يبررها في أحداث الرواية، لاسيما حادثة مقتل أخت "مولى حسانوفيتش" واغتصابها، وحادثة مقتل أم "هالة الصافي".

إنَّ هذه الرواية مثلما تناولت عنصر الزمن بالشكل الذي سبق توصيفه، فإنها أيضًا تتناول المكان بأقل قدرٍ من الوسم، مع أنَّ المكان عنصر مهم من عناصر العمل الروائي، فهو "أحد شواغل الرواية الرئيسة التي تدفع المتلقي ليكون جزءًا من مكونات النص وتحرص الرواية على أن تقوم المكونات النصية الداخلية ولا سيما الراوي والمروي بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية بوصفه فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبل والإرسال والتلقي"[8].

فقد كان المكان الراهن هو الطاغي بحضوره على أي مكان سابق تعلق ببعض أحداث الرواية التي دفعت جميع شخصياتها للهجرة. لقد غابت الأمكنة اللبنانية واليوغسلافية، حتى البيوت التي فرَّ منها أبطال الرواية لم يشر إليها البتة. مع أننا نجد ثمة من استثمر المكان الذي تدور

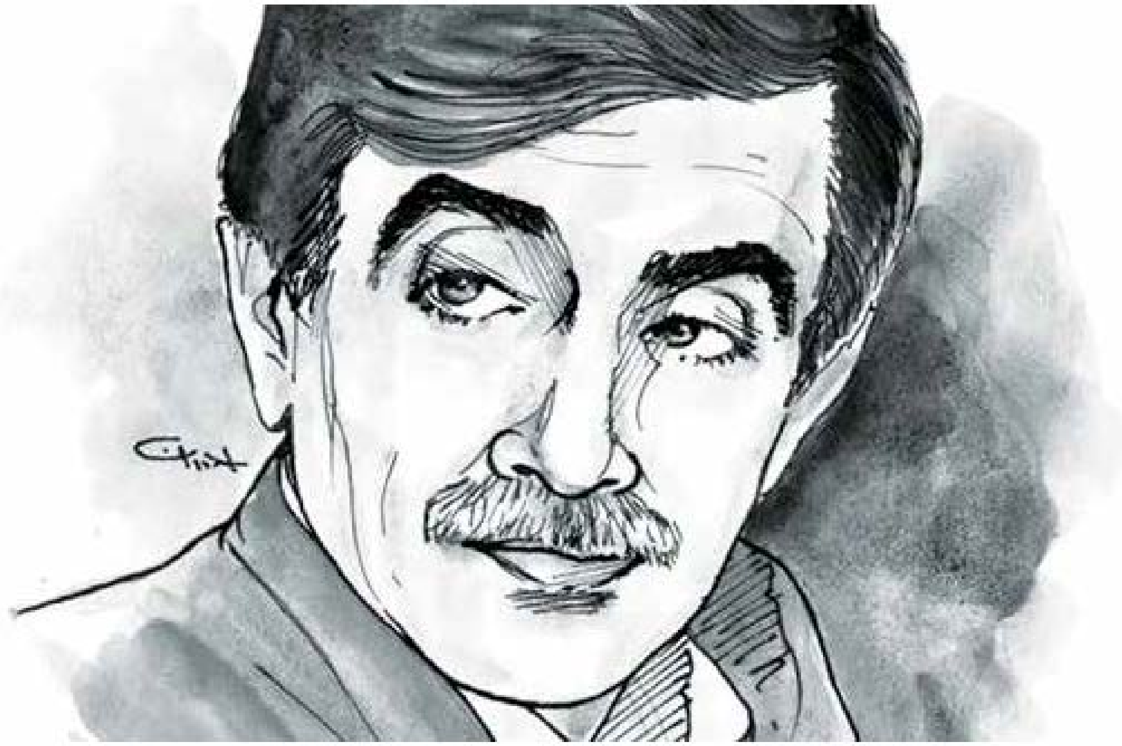
فيه الأحداث الروائية المعاصرة أو الأحداث الماضية أجمل استثمار؛ فالحجرة التي كان يسكنها "مصطفى سعيد" بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" في قلب لندن كانت سودانية بامتياز إلى الحد الذي كان يجعل ضحاياه من النساء يستسلمن لسحر الشرق من خلال تلك الحجرة[9]. وعودًا على بدء لم تكن الأمكنة التي احتضنت الأحداث الراهنة في الرواية أعمق أثرًا في بنية الرواية، فهي مجرد أسماء لمعالم ترتبط بباريس نحو: متحف اللوفر، وغابة بولونيا وقليل من المعالم الباريسية الأخرى.

فحتى تلك الأماكن بدت مجرَّدة من الوصف الذي يضفي عليها طابعًا إنسانيًا يجعلها عنصرًا ناطقًا وصانعًا للحدث في آنٍ معًا، ولعلَّ هناك ما يفسر زهد الكاتب في استثمار إمكانات الوصف المكاني التي أقام عليها محمد حسين هيكل رواية كاملة مطلع القرن الماضي[10].

إنَّ ما يفسر غياب الوصف المكاني وتهميشه هو تعويل الكاتب على عين الكاميرا التي كانت ستتكفل بنقل صور المكان وتقديمها كما ينبغي أن تكون؛ إذ كُتبت هذه الرواية لتكون فيلمًا سينمائيًا حيث صدّرت الرواية بالعبارة الآتية: "وقد كتبت في الأساس بقصد تحولها إلى عمل سينمائي، والأسماء فيها ليست الأسماء الحقيقية"[11].

أمّا شخصيات الرواية، فقد عبَّرت عن ذواتها بكل مصداقية، لقد كانت شخصيات ذوات بعد أحادي غير مركب، فلم تكن لديها بنية حوارية مضمرة تنبئ بإمكانية نمو هذه الشخصيات أو تطورها مع تطور الأحداث، ولعلَّ الشخصية الوحيدة التي تميزت بقدر من الحيوية، وتمكنت من الإفلات من لجام الراوي وتمردت عليه هي شخصية "هالة الصافي" في غابة بولونيا، حيث تحوّلت من فتاة حيية إلى فراشة راقصة تطير في الأفق، وتسابق الريح في تلك الغابة متخيلة نفسها حواء تمرح في الجنة مع أبينا آدم في مشهد مصوَّر بالكلمات يجسد حالة سينمائية حقيقية[12].

وعلى الرغم من نمطية الشخصيات، إلا أنَّ لغة الحوار كانت عميقة، تنم عن شخصيات واعية ومثقفة، وغلب الحوار المباشر الصريح على الحوار الداخلي (المونولوج) الذي لم يعره الكاتب اهتمامًا كبيرًا، نظرًا لوضوح الخيط القصصي والمضامين الفكرية التي عبرت عن نفسها باعتبارها تمثل مواقف أصولية ومبدئية لا يمكن أن تتبدل، ومن ثم لا حاجة للنفخ فيها أكثر مما يلزم. ولعلَّ صياغة الحوار على النحو الذي بدا عليه في الرواية من حيث كونه ذا بعد واحد مفتقر إلى البوح الداخلي الذي يمكِّن الشخصية من التعبير عن ذاتها بشكل أكثر حيوية إنَّما كان رغبة في رصد مقامات معيَّنة يحققها فقط البعد الحواري الأول، ولا يمكن -بأي حال من الأحوال- أن يكون ذلك ناتج عن عدم قدرة على تطويع تقنية المونولوج للالتحام الفني بجسم الرواية، وهذا ما أشار إليه "ميلان كونديرا" حيث يقول: "إذا كنت أضع نفسي خارج إطار الرواية السيكولوجية، فذلك لا يعني أنني أريد حرمان



شخصياتي من حياة باطنية، بل يعني فقط أنَّ رواياتي ترصد في المقام الأول ألغازًا أخرى وأسئلة أخرى، وهذا لا يعني أنني أعترض على الروايات المولعة بالسيكولوجيا"[13].

أمّا العنصر الذي ساهم في بناء الخط الدرامي وأوصله إلى ذروته بشكل سريع ومتسلسل دون الحاجة لخلق مفاجآت على مستوى سيرورة الأحداث ونمو الشخصيات وبناء الحوار والزمان، فإنه يتجاوز عملية المعمار الفني وتقنيات السرد. وانطلاقًا من طبيعة بعض الأعمال فإنَّ البناء الفني "ربما يكون أقل أهمية من الخواص الأخرى كالخيال والحيوية"[14]، ويشير "كولن ولسن" عطفًا على السطور السابقة إلى أنَّ المغزى ليس أنَّ البناء غير مهم، بل ربما مجرَّد أقل أهمية من عناصر العمل الفني الأخرى. وفي "خيط الدم" ثمة هندسة لعناصر القص ومضامينه قائمة على التوازي بمعنى التضاد كثيرًا؛ واستثمار عدم تلاقي الخطوط المتوازية كما في علم الرياضيات لبناء الدراما في الرواية، وأحيانًا كان هذا التوازي يحمل بداخله تفاصيل متماثلة تؤكد معنى التضاد في وقت واحد، وتعصف بالأحداث إلى أبعد نقطة ممكنة عن التلاقي؛ فبطلا الرواية أحدهما مسلم قادم من وسط مسيحي مسؤول عن تشريده وقتل أخته واغتصابها، والآخر مسيحية قادمة من محيط مسلم هو المسؤول من وجهة نظرها عن تشريدها وقتل أمها، وكلاهما -البطل والبطلة-

قادم من أسرة تسند مسؤولية القتل لاختلاف الأديان والمذاهب، وتؤمن بأنَّ القتل كان على الدين وعلى الهويّة، وهذان البطلان أحدهما قادم من الغرب والآخر قادم من الشرق.

أمّا التشابه والتماثل، فيتجسّد في أنَّ كلًّا من "حسانوفيتش" و"هالة" لا يقيمان وزنًا لكل تلك الأسباب السابقة التي تمنع تلاقيهما، كما أنَّ كلًّا منهما على صلة بالأدب والفن، وتجمع بينهما الغربة، وكلاهما في بلد لا تعنيه تلك الأسباب التي تتصارع عائلتاهما من أجلها، كما أنَّ كلاهما يريد الزواج من الآخر تتويجًا لتلك العلاقة القائمة بينهما. بينما ترفض عائلتاهما ذلك الزواج، إذًا وسط تلك الخطوط الهندسية المتوازية التي لا تبشر بانفراج الحبكة ونزوع عوامل التوتر والصراع إلى الهبوط بما يسمح بتغيير مجرى الأحداث برز خطّان ضعيفان يحاولان تجاوز كل الثنائيات السابقة وعبورها إلى مساحة يتورّد فيه الحلم بغدٍ مشرق؛ وهذان الخطان يمثلهما "مولى حسانوفيتش" و"هالة الصافي" لكن الظروف كانت أقوى منهما؛ ولهذا فقد اكتفيا بالتكامل على الورق حين عجزا عن تحقيقه في الواقع، وذلك عبر تبادل ما كتباه من مذكرات.

الهوامش:

1. وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص 91.
2. الرزاز، مؤنس، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
3. أبو حمدان، جمال، خيط الدم (رواية)، وزارة الثقافة، عمّان، ط2، 2018، ص7.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. المحادين، عبدالحميد، التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ص61.
6. أبو حمدان، جمال، خيط الدم، ص97.
7. مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص205.
8. إبراهيم، عبدالله، التلقي والسياقات الثقافية، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، العدد 93، آب/ أغسطس، 2001.
9. انظر صالح، الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال (رواية)، دار العودة، بيروت، 1966.
10. انظر: هيكل، محمد حسين، زينب (رواية)، الدار المصرية اللبنانية، د.ط.ت.
11. أبو حمدان، جمال، خيط الدم، ص5.
12. أبو حمدان، جمال، خيط الدم، ص61.
13. كونديرا، ميلان، فن الرواية، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، بدعم من وزارة الثقافة المغربية، 2017، ص35.
14- ولسن، كولن، فن الرواية، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، مكتبة بغداد، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، 2008، ص198.

الرواية الدينيّة:
أنموذجان من العقدين الأخيرين في الأردن

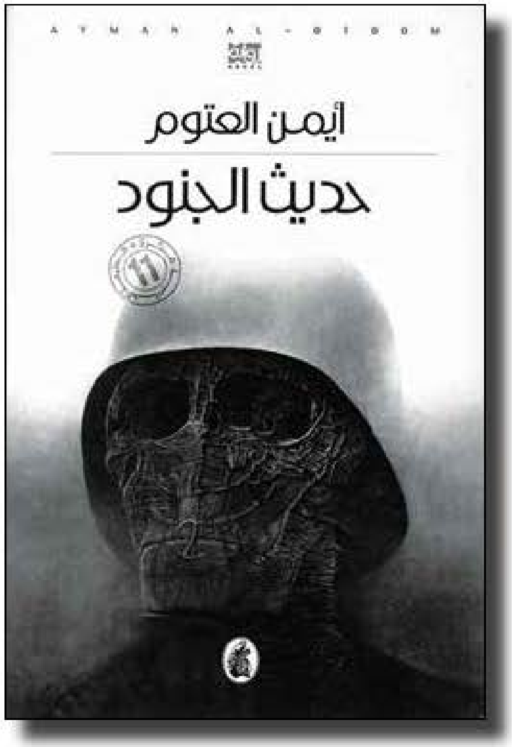
عاصف الخالدي/ الأردن

يُعَدُّ وصم عملٍ روائي على أنه (ديني)، عمليةً معقدةً وصعبة عمومًا، لأنَّ العمل الروائي بذاته؛ هو عالمٌ من الأفكار والمصطلحات والمعتقدات والخيالات الإنسانيّة معًا، التي يقوم كاتبٌ معيَّن، باستخدامها في إنتاجٍ عملٍ روائي، فيه الديني وغير الديني. فما الذي يميز عملًا أو نصًا إبداعيًا، ليكون دينيًّا، بمعنى أنه يتخذ من الديني هويةً عامةً له.

في الواقع، قليلًا ما نوقشت هوية عملٍ أدبي على أنه ديني أم لا، بقدر ما كان يتم تصنيفه مباشرةً تحت مظلة أوسع يمكن لها حمايته بطريقةٍ أو بأخرى، ومنحه هوية شموليّة، وهي مظلة (الأدب الإسلامي)، ممّا يحيله مباشرة إلى الجديّة، ويمنحه شرعيّةً مسبقة ربما، وكذلك جمهورًا مسبقًا هو المسلمون أو الإسلاميون. هذه التجربة، في حدود ما يسمى بالأدب الإسلامي المعاصر، بدأت غالبًا مع أعمال الكاتب المصري المعروف (نجيب الكيلاني)، الذي ألف رواياتٍ في قالبٍ تاريخي، تحاول تقديم نظرةٍ إصلاحيةٍ للحاضر، من خلال استدعاء رجالٍ من الماضي، مثل عمر بن الخطاب، وصلاح الدين الأيوبي.

وبصورةٍ عامة، انتشرت مثل هذه الأعمال في عدة دولٍ عربيّة وإسلامية، منها الأردن، ثم أتت فترة ما بعد عام 2000، وبدا جليًا محاولة الإسلاميين، التماهي مع حداثة التكنولوجيا، والثقافة المرئية وخطاباتها على الإنترنت، وكذلك مواكبة موجة الأعمال الأدبية والروائية التي انتشرت قراءتها بين الشباب العرب عمومًا.

ومن الجدير بالذكر، أنَّ استخدام الفن والأدب في التعبير عن رؤى اجتماعية وسياسية وثقافية، يعد طبيعيًا، وهو فعلٌ مارسه كتابٌ انتموا إلى اليسار مثلًا، وإسلاميون، وغيرهم، ومرت فترات



عديدة بقي فيها هذا الأدب يسمى (أدبًا ملتزمًا). لكن، إذا تحوّل الأدب إلى أداة، سواء لأغراض أيديلوجية، أو وظيفية، تستهدف جماعة بعينها، تشترك في الدين ذاته أو بصفاتٍ أخرى، فإنه يصبح من الواجب النظر إلى أدوات هذا الأدب ومدى فنيته وقدرته على إحداثٍ أثرٍ عميق في متلقيه، ولا يغيب أبدًا؛ أنَّ الشعبية أو الجماهيرية، ليست مقياسًا بأي حال لإنجاح عملٍ معيَّن، ربما يكون مجرد جزء أصيلٍ من بيئته القائمة، فيتم تقبُّله ببساطة وشعبية، لكن هذا لا يعني أيضًا، أنَّ العمل أنجز أو قدَّم قفزةً أو قيمةً جديدة، أو أحدث سؤالًا أو إشكالًا اجتماعيًا يستحق النظر إليه. وفي حال قال قائل: إنَّ العمل الروائي لا يستهدف في الأساس تغيير العالم، فيمكن القول: إنَّ الأعمال التي تندرج تحت الرغبة في إصلاح أو تقويم جماعاتٍ معيَّنة وسلوكياتها وواقعها، مثلما حاولت أعمال الكيلاني ذلك، فإنها تحمِّل نفسها هذه المسؤولية، ولا مجال فيها للحديث عن فردية المتلقي، والنزعة الاغترابية والفردانية للمؤلف في الآن ذاته.

وفي الأردن، خلال العقد الأخير تحديدًا، لمع محليًا نجم الكاتب الأردني أيمن العتوم، خصوصًا بين أوساط الشباب والطلاب الجامعيين، ضمن بيئةٍ مناسبةٍ عمومًا، من صعود ما بعد الإسلامويّة، ومحاولة واسعة لأسلمة العديد من الأفكار والأعمال الأدبية، وكذلك أفكار التنمية الذاتية وغيرها. إضافةً إلى الحديث عن وجود أدبٍ ملتزمٍ وإسلامي، مثلما يوجد أدب يحتفي به يساريون أو سواهم، وهي حالة يمكن الحديث عنها في سياق الأردن خصوصًا.

أما تجربة الكاتب أيمن العتوم، فهي تمتَّعت بتناوله الجريء لبعض الأحداث السياسية في الأردن وسوريا، كما في رواية (حديث الجنود) التي تعد نقطة انطلاقته الحقيقية، ثم كتب أعمالًا مختلفة أخرى مثل (يسمعون حسيسها)، (كلمة الله) وغيرها. وكمثال، يمكن تناول رواية (كلمة الله)، التي تركز على فكرة التعصب الديني، ومدى أثره السلبي على المجتمعات. وكيف تأخذ مسألة تغيير المرء لديانته أبعادًا خطيرة، حيث يركز الكاتب على تغيير فتاةٍ دينها إلى الإسلام. ممّا يثير غضب محيطها الديني من حولها،

وغضب عائلتها.

الموضوع بحد ذاته مهمٌ للتناول في سياقه الاجتماعي، لكنّ قيمة التناول وأثره، لا بد أن تتموضع داخل الأسلوب الروائي للعمل أيًا كان، وهنا يمكن تفكيك الرواية لتعريفها على أنها دينيّة إن صحّ التعبير، وذلك وفقًا لما يمكن تسميته "مجموعة الضوابط" التي يجب أن تتوفر في هكذا نوعٍ من الروايات.



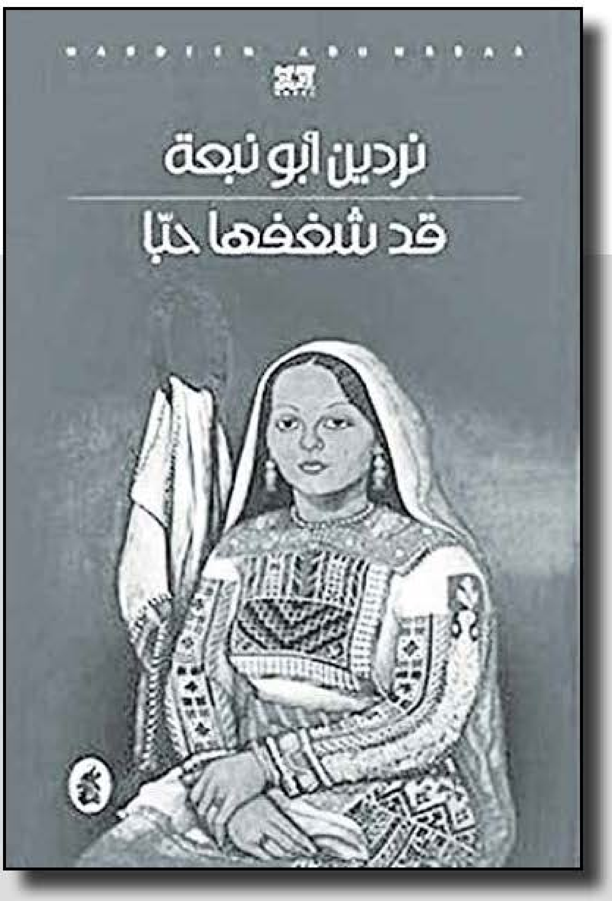
وفي بحثٍ لها نشر عام 2015، تقول الباحثة الجزائرية (سعاد عباس): إنّ الأدب الإسلامي يتميّز بمفهوم (الالتزام) الذي أرساه نجيب الكيلاني، والمقصود بالالتزام هو أنه "يعكس الأدب القيم الإسلاميّة". ووفقًا لعباس، يرد في البحث المعنون بـ"الأدب الإسلامي" أنّ "الأديب والكاتب المسلم ملزم بالإبداع الفني أكثر من غيره في نصه الإبداعي... وأنّ شكل وأسلوب هذا الإبداع يجب أن يخدم مضمونه".

وبإحالة المضمون إلى مبدأ الالتزام الذي تؤكد عليه الباحثة، فإنّ الرواية بمضمونها وأسلوبها الفني، يجب أن تخدم الالتزام، الذي يعبّر بدوره عن القيم الإسلامية. وبالعودة إلى رواية العتوم (كلمة الله)، فإنّ قراءة الرواية، تحيل إلى مستويات محددة من الخطاب والأسلوب اللّذين يقومان على أسس بسيطة وواضحة: التكرار، الوعظ، والمثالية. ويتضح الوعظ من التوجهات الدينيّة الأقرب إلى خطبةٍ إخباريةٍ طويلة على امتداد الرواية، بينما تكون المثالية واضحةً في أبطال الرواية، خصوصًا شخصية البطل، الملتزم، الجميل، البالغ الذكاء، والذي يستمر بإلقاء الحِكَم ولا يرتكب الأخطاء. أما التكرار فمحصور -رغم لغة الكاتب القوية- في الوصف الكثير؛ وهو وصف لا يعدو كونه أكثر من حشوٍ داخل العمل الروائي. بحيث لا يمكن الخوض في تفاصيله دون اطّلاع القارئ على تفاصيل الرواية نفسها. لكن المؤكد أنّ شخوص الرواية، هي صاحبة رؤية مثاليّة ومتديّنة نحو المجتمع

والعالم، تكرّر أقوالها المثاليّة، وحاول الكاتب أن يشكل منها نماذجَ ملتزمةً بإصلاح المجتمع. أمّا عقدة الرواية، فهي موجَّهةٌ إلى جمهورٍ إسلاميٍ دون غيره، لأنَّ الفتاة بطلة الرواية تتحوَّل إلى الإسلام، ممّا يعني أنَّ الرواية لا يمكنها تناول النموذج الآخر، وبالتالي لا يمكنها أن تعالج مشكلة التعصُّب الديني من جميع نواحيها إن وُجدت.

الإشكال الرئيس في الرواية، لا يتعلق، كذلك، في كونها عملًا دينيًّا أو إسلاميًّا، بل إنَّ السرديّة العربيّة تحتاج إلى كل أنواع الأدب على اختلافاته، حتى تستمر وتتطور، بل ولا إشكال في تناول الكاتب لجانبٍ معيَّن يمسّ جماعة دينيّة بعينها، لكنَّ استخدامه أسلوبًا يحاول الوعظ، محوِّلًا العمل الروائي إلى مجرَّد امتدادٍ لنصوصٍ وأفكارٍ دينيّة أو تقاليد وعاداتٍ سائدة في المجتمع، في محاولةٍ للتأكيد عليها لا أكثر، دون أن يحمِّل النص أيًّا من الرُّؤى التي تميِّز الفن الروائي كفنٍ إنساني، كإثارة الأسئلة ومواجهة الواقع بشرِّه وخيره، برذالاته ونقائه، إلخ، يجعل النص ركيكًا، بل وربما ينزاح عن مهمّته التي أراد الكاتب أن يحقِّقها.

وهنا لا بد من القول، إنَّ مسطرةً فنيّةً وأسلوبيّة محدَّدة، لا يمكن وضعها أبدًا، لتكون مقياسًا



لأي عملٍ روائي، لكن شعبية الأعمال الروائية الإسلامية، إن صحَّ التعبير، لا تكتسب قوتها سوى من كونها تشبه رسالةً مطوَّلة، شعريّة ولغويّة، لا تحمل في مضامينها سوى الموعظة، ممّا يبعدها عن طبيعة العمل الروائي نفسه، وعن تطوُّراته منذ أكثر من قرنٍ من الزمان، وحتى عن ظروف التعبير الفنيّة والثقافيّة والسياسيّة السائدة في الزمن الحالي.

مثالٌ آخر، هو رواية "قد شغفها حبًا"، للكاتبة الأردنية نردين أبو نبعة، وهو عملٌ يقترن بثيمتين اثنتين؛ الحب والوطنية، اللذين يمكن لهما أن يتحقَّقا من خلال أبطالٍ متديِّنين، يجعلون من الحب والوطن مفهومين قابلين للتحقُّق بصورةٍ مثاليّة، ما دام الأبطال على استعدادٍ للموت من أجل إثبات حبهم للوطن من جهة، وللحبيب المفترض إنْ وجد. بينما يتم هنا استثمار فلسطين المحتلة كموضوع، ومدينة غزة على وجه التحديد. ممّا يحيل إلى نوعٍ محدَّد من الجمهور الذي تشكَّل سياسيًا وثقافيًا، ليستقبل هذا النوع من النصوص، على أنه امتدادٌ لأفكاره الطوباويّة عن الفداء والبطولة والحب.

ولا يعيب كذلك، أن تكون الفكرة فروسيّةً أو بطوليّة، ولا أن يكون البطل متدينًا، لولا أنَّ الرواية سوف تصبح مثالًا لمجموعة أو جماعةٍ محدَّدةٍ من القراء دون غيرهم، وهم من يؤمنون بدينٍ معيَّن. كما إنها سوف تختزل المتلقي بلغةٍ إخباريةٍ ووعظية، تشبه خطبة جمعةٍ طويلة، بحيث يصبح دور المتلقي قائمًا على مجموعةٍ من الانفعالات المتشنجة لا أكثر، وليس التفكير، أو التساؤل، أو التخيُّل حتى، لأنَّ لغة الرواية الوصفيّة البسيطة، لا تعين القارئ على إعمال خياله أو حتى الانفعال العاطفي بشكلٍ مؤثر.

ومرةً أخرى، لا بدَّ للقارئ الذي ينظر إلى العمل الروائي بقدرٍ ولو بسيطٍ من الحرية، والانفتاح على أنواعٍ مختلفة من السرد بواقعيّته وخياليّته وأدواته المختلفة، أن يلمس في حال قرأ رواية أبو نبعة، أو رواية العتوم، ما ذُكر من نقاطٍ بسيطة، ربَّما يبدو أنَّ النَّقد كان شديدًا بشأنها، لكنَّ غياب النَّقد، جعل من هذه الظواهر الموصومة بأنها تقع في سياق أدبٍ ديني أو إسلامي، تتمدَّد، دون أن تقدِّم المزيد أو المفيد للرواية كجنسٍ أدبي.

وبصورةٍ عامة، ينتمي ضعف الروايات الدينيّة في الأردن، إلى ضعف المشهد الروائي بشكلٍ عام، وكذلك إلى التحوُّلات الكبيرة سياسيًا واقتصاديًا في وطننا العربي، منذ ما بعد العام 2010، وتداعي الروائيين للاقتراب من الجماهير على مختلف رؤاهم، ومواكبة الأحداث، وبالتالي، سقوط المسافة بين الكاتب والخبر الإعلامي، وسقوط المسافة الكافية بينه انفعالاته وقدرته على تشكيل الشخصيّة الروائيّة، وأخيرًا، القدرة على النظر إلى الرواية في إطارٍ فنيٍ وشخصي عميق، يتعلق بدوافع الكتابة والحاجة إليها، والتفكير في أنَّ العمل يجب أن يقدِّم شيئًا ما، وإلّا فإنَّ الحاجة إليه تنتفي ربما. وهو ما تندرج تحته الكثير من الروايات مؤخّرًا، ومنها الروايات الدينيّة.

الهندسة التعبيرية والتشكيل الجمالي في رواية "خرائط النسيان" لِـ"محمد رفيع"

نضال القاسم/ الأردن

تكمن قوة رواية "خرائط النسيان"* في بحثها عن التجديد عبر كل المستويات، واختراق الحقول والأشكال كافة؛ بقصد صوغ صيرورات الرؤى والعلاقات، عبر التجريب، والابتعاد عن التناول المألوف لكل ما هو مألوف، مع الميل إلى الارتباط بالاجتماعي والتاريخي والمزج بين الواقعي والمحتمل ضمن رؤى ذاتية ورمزية، واستثمار الأشكال المرتبطة بالتكنولوجيا داخل فضاء الرواية انطلاقًا من كونها نصًا ضمن نصوص، وبنية تستولد بنيات متفاعلة، تترك مع تقدُّم السرد، لإحدى البنيات مهمة قيادة باقي البنى وتحرير مساراتها، وسط صراع الرؤى التي هي تعبيرات عن دينامية التأويلات.

وهي رواية مختلفة في الشكل والمضمون، سواء من حيث التجديد في البناء الروائي، أو من حيث الجرأة في ما تناولته من موضوعات تفضح الزيف المتعدد والحقيقة الواحدة، لأنها تستمد وجودها وكيانها من مجتمع وظرف تاريخي يمر بالحياة ولا يعرف السكون، فهي مرهونةٌ بالواقع الذي أنتجها. وقد تطلَّب هذا العمل الصعب من الكاتب أن يكون على دراية كبيرة بالأحداث العالمية، وأن تكون لديه معلومات صحيحة موثقة عن الأحداث التاريخية التي أشارت إليها الرواية. ويمكن القول إنَّ الروائي محمد رفيع يكاد لا يترك حدثًا من الأحداث التي شغلت الرأي العام العالمي، إلا وتناوله بشكل شائق في روايته. ومع أنَّ أحداث الرواية مرتكزة على التوالي والتتابع الحكائي، فإنَّ الكثير من التقنيات السردية

التي استُعملت تكسر من هذا التتابع بواسطة الاستحضار والحوار والتداعي المتكرر، وبث حكايات متعددة بتعدد الأحداث والشخصيات والخطابات اللغوية الملائمة لأجواء الرواية، ما يجعلنا نعتبر أنَّ هذه الرواية تحتفي باللغة وتضعها في مرتبة أساسية في البناء الروائي، وهي لغة تناسب وتوائم الخطابات المتصلة بعوالم الرواية والتي تجسدت عبر مستويات معمارية وهندسية في سيرورة سردية تتأسس على التدحرج المنتظم والناظم للحكي وهندساته.

إنَّ أهم ما يميز إبداع محمد رفيع المصداقية والواقعية في سرد الأحداث، وكشف النقاب عن الجوانب الخفية للحدث الذي يعيشه الناس، فقد تناول معظم الأحداث العالمية في السنوات العشرين الماضية، وربما يكون مرجع ذلك الاستعداد الفطري في المقام الأول، بالإضافة إلى قاعدة معلومات ثرية عن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تدور في العالم، ويستخدم مهارته في جلب نظر القارئ إلى الحدث الذي يريده، ثم بعد ذلك يقحم بطل روايته في الأحداث، أو يجلب ساسة ومثقفين معروفين إلى أحداث مصطنعة من وحي خياله. ولكن أهم ما في الموضوع ألا يجعل القارئ يشعر -ولو للحظة- بفارق بين الأحداث الحقيقية والمصطنعة أو يشعر بفاصل بينهما، فهو يوظف الأحداث التي يصورها بشكل يصعب فيه على القارئ أن يثبت مدى إمكانية حدوث هذه الأحداث من عدم إمكانية حدوثها.

فرواية "خرائط النسيان" علاوة على كونها عملًا روائيًّا متكامل العناصر والأركان، فهي تتضمّن عملًا مسرحيًّا هو من صلب نسيج الرواية، كما أنّها تشمل أجزاءً من كتاب علميّ في علم النفس كبعض من نسيج الرواية. وفي الأعمال الثلاثة، التي تأخذ شكل الرواية، في البناء والسرد والحبكة، في بناء متّسق ومتسامٍ في تصاعد أحداثه وشخوصه وأمكنته، يحلّق القارئ مع لغة الرواية العالية، التي تحمل قارئها من أرض واقعه إلى سماءات أخرى، لكنّها، بتواتر أحداثها، تعيده تباعًا إلى أرض الواقع العربي الراهن الصفّاع، بكل ما في هذا الواقع من كوارث وعجز وسطوة على الروح والنفس والجسد.

هذه الرواية تحاول أن تروي "ما رآه الساحرُ من ثُقب الباب، خلف الجدران الأسطورية، التي سدّت دُروب المتوسط، وأهلِهِ وأرضِهِ وكائناته، في مطالع الألفية الثَّالثِةِ لميلاد السيّدِ المسيحِ، ما استطاعت إلى الرؤيا سبيلًا.."(الرواية، ص7)، وهي تحلّق بقارئها في مدن؛ القاهرة، وعمّان، ونيويورك، وبغداد، وإسطنبول. ومن خلال قصّة مثقّف عربي "يوسف المعني"، بطل الرواية، وهو كاتب ومخرج مسرحي، يتعرّض إلى صدمة نفسيّة حادّة، بعد اغتصاب صديقته أمامه، بوحشية، في وضح النهار، في "ميدان العتبة" في القاهرة، في ربيع العام 1992، وعلاقة ذلك بالانتهاك النفسي الجماعي، الذي أحدثه قصف واستباحة العاصمة العراقية بغداد في العام 1991، ورحلة علاجه المريرة، التي تستمرّ عشر سنوات، وعلاقة

ذلك بالثقافة العربية، وتناقضاتها، وصولًا إلى لحظة سقوط بغداد عام 2003.
من "ميدان العتبة"، ذلك المكان في القاهرة أطلق "يوسف المعني" بطل الرواية، أولى صرخاته المتمردة على هذا الواقع المتردي، منه خرج إلى النور... إلى الحياة، ليبدأ مسيرته العلاجية الطويلة التي رصد خلالها هموم ملايين الناس في هذا الوطن الكبير، ليبرز "يوسف المعني" كفنّان يمتلك رؤية من نوع خاص... يمتلك حدسًا بالمستقبل يقترب من النبوءة في بعض ملامحه.
ومن خلال أحداث الرواية، يتمّ الوصول إلى اللحظة النفسيّة والاجتماعية العربية الراهنة، بكل ما وصلت إليه الأحوال من انتهاك واستباحة، ودخول أطراف إقليمية في التأثير على خيارات بطل الرواية، وفيها يمارس البطل عجزًا وخضوعًا عجائبيًّا، وخيارات متردّدة بالرحيل، تبدأ من إسطنبول وتنتهي في نيويورك، من خلال مرضه النفسيّ.
ففي "خرائط النسيان" التي غلّفتها نفحة من السارترية والعبثية في آن واحد، قدّم محمد رفيع تصوُّرًا عميقًا للحالة العربية التي تعانى التفكك والانعزال، وتوقّع سلسلة من الهزائم تبدأ بسقوط الشعارات الواهية التي كانت تطلقها بعض الأنظمة العربية، هذه الشعارات التي جعلها غلافًا أخيرًا لروايته ليخبرنا عن مدى هشاشة هذه الأنظمة وشعاراتها الزائفة، وهذا ما حدث في ما بعد حيث توالت الهزائم العربية داخليًّا وخارجيًّا على نحو مأساوي مفجع.

تناول الكاتب الوضع العربى ككل، وخصوصًا الظروف العسكريّة والسياسيّة التي شهدتها المنطقة في فترة تصاعد التهديدات الأميركية والبريطانية للعراق، وذلك من خلال رسمه الدقيق لملامح المنطقة العربية وما تبع ذلك من سقوط لأول وجبة صواريخ كروز أميركية على بغداد، في الهزيع الأخير من ليلة الأربعاء/ الخميس الموافق لـ(20-19) آذار/ مارس، ومن احتلال الجيوش الأميركية البريطانية للعراق بذريعة حماية الكويت من العدو.
ومن الجدير بالذكر هنا أنْ نشير إلى أنَّ الكاتب محمد رفيع يولي اهتمامًا بالغًا -في إبداعه بصفة عامة- بالإنسان، فهو يبرزه في روايته أكثر من الأحداث السياسية المهمة. وهو بذلك يريد أن يؤكد أنَّ الحدث السياسي مهما كان مُهمًّا، فقيمة الإنسان أهم من هذا بمراحل. وفي سياق الأحداث، يتمّ عرض واستعراض الخلفيّة التاريخيّة للتكوين الحديث لشخصيّة المثقّف العربي، من خلال مورّثات المئة عام الماضية، والتي تنتهي إلى اللحظة الراهنة بالاستسلام والعجز، وصولًا إلى ما يترتب على هذا العجز من استباحات وانتهاكات نفسيّة وروحيّة وماديّة للفرد والجماعة العربية. وليس أدل على ذلك من الإشارة الذكية في الرواية إلى طبيعة العلاقة التاريخية التي تربط بين الدكتور "أنطون عسّاف" وصديقه "يحيى العيتاني"، إذ كانت تربطهما علاقة حميمة منذ عقود طويلة بدأت حين درسا المرحلة الجامعية معًا في جامعة "كولومبيا"، في نيويورك،



وكانا يسكنان معًا في شقة بسيطة، قرب "جسر بروكلين"، ولم تكن زمالة الدراسة الجامعية هي ما وطد العلاقة بينهما حسب، بل كان لميولهما الثقافية والسياسية، في أواسط الخمسينات من القرن العشرين، الدور الأكبر في ذلك. ففي تلك الفترة بالذات، وقبل عودتهما إلى الوطن، جمع بينهما الانتماء لـ"الحزب السوري القومي الاجتماعي" الذي كان يملك خلايا ومجموعات، في معظم أقطار المشرق الشامي، وفي دول المهجر، حيث يكثر الطلبة العرب. وعلى الرغم من الانسحاب المبكر للدكتور عساف من الحزب، لأسباب تتعلق بمحاولة الانقلاب الفاشلة، التي قام بها الحزب في لبنان، في مطلع الستينات، وكذلك تغير الأوضاع المالية لـ"يحيى العيتاني"، بعد انغماسه في الإدارة والإشراف على ثروة أخته وابنها، فقد ظل الصديقان على اتصال، كلما ساعدت ظروف إقامتهما على ذلك.

ويشير السارد في متن الرواية إلى أنّ "يحيى العيتاني" ليس مجرد تاجر فقط، أو مجرد سياسي قديم ترك الاشتغال بالسياسة واتجه للتجارة، وإنّما هو في الأساس فنّان تشكيلي عتيق له بصماته الفنية، والمقطع التالي من الرواية يبرز هذا الجانب: "في مقهىً سياحيٍّ، للفنون التشكيليّة، في شارع (الرينبو)، بعَمّان، كانت اللوحاتُ الفنّية، المعلّقة على الجدران، تستحضرُ زمنًا غائبًا ليحيى العيتاني، عند الدكتور عسّاف ويوسف. زمنُ الصديقِ والخالِ، الفنّانِ التشكيليِّ العتيقِ، الذي أخذه المالُ والأعمالُ إلى عوالمَ أخرى.

ففي مقابلِ المقعدِ، الذي يجلسُ فيه يوسفُ، كانت هناكَ لوحةٌ بديعةٌ، معلّقةٌ بالقربِ من الدرجِ الخشبيِّ الصغيرِ، الذي يقودُ إلى الطابقِ الأعلى. لوحةٌ لقطارٍ طويلٍ، يعلو عربةَ القيادةِ فيهِ دُخانٌ أبيضُ كثيفٌ، ويغطّي على بعضِ الأشجارِ المحيطةِ بمسارِ سكّةِ القطارِ. كان يوسفُ يُحدّقُ فيها، منذ جلوسه في المقهى.

في المقعدِ المقابلِ، لفتَ انتباهَ الدكتور عسّاف لوحةٌ صغيرةٌ، لفتاةٍ في مقتبلِ العمرِ، تجلسُ القرفصاءَ، مستندةً إلى صخرةٍ، وهي عاريةٌ تمامًا. غير أنّها بجلستها، التي تُسندُ فيها ظهرَها على تلك الصخرةِ، على نحوٍ تُخفي فيه كُلَّ تفاصيلِ جسدِها الجميلِ. فجلسةُ القرفصاءِ، بركبتينِ مضمومتينِ، ويدينِ تُطوّقانِ ساقَيْها العاريَتينِ، ورأسِها المتكئِ على رُكبتيها، وشعرِها الأسودِ المُنسدلِ، على جانبيْ جسدِها العاري، كُلُّ ذلكَ منحَ اللوحةَ إضافةً أخرى، ليس لها علاقة بالإثارة

أو بالجنس، بمقدار تجسيدها للهشَاشة المجرّدة. هَشاشةٌ هيَ أقربُ إلى حَفنةٍ من أوراقِ خَريف. لَوحةٌ ذَكَّرَتْ الدكتور عَسّاف بصديقه العِيتَانِيّ، وأعادت إلى ذهنه لَوحةً أخرى، رَسمها العِيتَانِيّ، حين كان في السنة الأخيرة، طالبًا في جامعة كولومبيا بنيويورك. فابتسمَ الطبيبُ. وقطعَ لحظةَ الصمتِ، مع مريضِهِ، وسألَ، بصوتٍ محايدٍ، ولكنّه بَدَا صَادمًا:

- لماذا فاتن..؟ ألا تصلحُ فتاةٌ أخرى لمسرحيّتك..؟"(ص 91-90).

والرواية تتفاوت في فنيَّتها، ولكنها تتميز بشخصيات إشكاليّة، يحكمها القلق؛ وهو قلق الذات أثناء سعيها لمعرفة نفسها، ومعرفة موقعها من المجتمع ومن الحضارة، هذا القلق الذي لخصه الدكتور "أنطون عسّاف"، في معرض تشخيصه للحالة المرضيّة التي وصل إليها "يوسف المعني" بقوله: "بإعادة يوسف التعرف على ذاته الداخلية، وإعادة تسمية عناصرها الأساسية واحدًا واحدًا، يكون قد امتلك القدرة على التعرف النفسي، بشكل طبيعي، على كل ما حوله. ولأنه، في الأساس، يمتلك طاقة إبداعيّة، هي الكتابة والإخراج المسرحي، فعليه أن يعيد التعرف على هذه الطاقة وامتلاكها، كعنصر مكون لذاته الداخلية، وربما تكون هي المدخل الأنسب لذلك".

هذا القلق، غدا سمة عامة من سمات شخصيات الرواية، القلقة والتائهة في مجالات الحياة والتي تعتريها الرهبة تجاه كل أمر جديد، وقد تمثل القلق في الرواية على الصعيد الفردي خاصة، إذ إنَّ لكل فرد تكوينًا ذاتيًا يميزه عن الآخر، غير أنَّ القلق أصبح مشتركًا بين الجميع من خلال وجوده في الأفراد، وهذا ما جعل الشخصيات كافة في الرواية قلقة ومأزومة بدءًا من شخصية "يوسف المعني" ووالده "إبراهيم المعني" ووالدته "خولة بنت عبدالحميد العيتاني" وخاله "يحيى العيتاني" والدكتور"أنطون عسّاف" و"فاتن الخزندار" والسيدة "عفاف البحري" والدة فاتن، والمحامي "هاني السيوفي" و"فريد" و"إبراهيم باشا الإفرنجي" والمهندس "كالوست سركيس كولبنكيان" و"شاهيناز مَندوري".

في الختام

استفادت رواية "خرائط النسيان" من التراث القصصي الشعبي، وتؤكد اللغة والتقنية الروائية التي كتبت بها الرواية، وبنية السرد المميزة، على رغبة محمد رفيع في التجريب والتجديد، فهي ذات طموح فني وتقني كبير للسيطرة على الحقيقة التاريخية، وهي تُعتبر قفزة نوعيّة في مسيرة محمد رفيع الروائية؛ ففيها تحوَّل المجاز اللغوي إلى مجاز بنائي تركيبي، وفيها يتداخل المحكي مع نصوص أخرى، في مزج التراث الشعبي مع الواقع الاجتماعي مع ثقافة الراوي وعصره، والتي تنعكس جميعًا في مستوى الكتابة. وفيها يرسم محمد رفيع خارطة تراجيدية للواقع العربي وسط عالم يتفكك ويتقوض،

وفيها يستخدم الروائي خيالًا خارقًا، ومع ذلك لا يمكن وصف الرواية بأنها خيالية أو فانتازية، فقد استطاع الكاتب توظيف الفانتازيا توظيفًا دقيقًا لتكون خاضعة لعمل عقلي منظّم شيّد من خلاله البناء الروائي المحكم والمتنامي، حيث تتداخل العوالم الحكائية الخيالية ببعضها بعضًا وتتداخل شخصياتها.

وهي رواية جديدة في بنائها الفني ورؤيتها للعمل الروائي، فتسقط من حساباتها الحوار، وتستعيض عنه بالدلالات، ونلمس جرأة الكاتب في تناوله عالمين متناقضين ظاهريًا: (الشرق) بعذاباته وقحله وهزائمه ذات الدلالة الخاصة والمستمدة من تاريخ المنطقة، و(الغرب) بهواجسه وأحلامه وتطلعاته التوسعيّة. فعالم الرواية هو عالم الدول العربية في لحظة حرجة وحاسمة من تاريخها وتاريخنا العربي بشكل عام، وهذه اللحظة هي بداية تسعينات القرن الماضي وحرب الخليج الثانية. وعبر متاهات الرواية الدائرية يقارب محمد رفيع سيرة أمّة، ويرسم صورة قاتمة لحاضر لا يبعث على التفاؤل، عبر حبكةٍ لا تثير ابتسامنا بقدر ما تزيد إحساسنا بالألم والمرارة.

----

*"خرائط النسيان" (رواية)، محمد رفيع، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت- عمّان، 2017.



التاريخ الاجتماعي في رواية "خبز وشاي"
صراع جوانيّة النفس البشريّة وتعرّي التاريخ

سليم النجار/ الأردن

يَرْتَبِطُ الغيب بقوّة الكلام والخلق والإبداع، كما أنه يرتبط بتعبيرات الرِّضا والفرج والحزن. ويرتبط أيضًا بالصَّمت والتأمُّل؛ هكذا يمكن وصف رواية "خبز وشاي" للكاتب أحمد الطراونة.

وترتبط ثيمة البحث عن الذَّهب، أو اللقى الأثريّة التي تناولها الطراونة في روايته بالوضع الاجتماعي، خاصة وأنَّ الذَّهب هو التجلّي الوضّاء، والعقد الغامض الخفيّ، الذي أغرى أبطال الرواية بالبحث عنه كملجأ للنجاة من ضنك الحياة.

الذَّهب رمز يرتبط بقوة الكشف واللهاث خلف الحياة، ويرتبط أيضًا بالرّحم والجنس، والكشف عنه هو إعادة بعث للحياة التي تبدو لأبطال الرواية في حالة كمون، خاصة وأنَّ هناك اعتقاد بأنَّ الذَّهب يمثل في جوهره وحدة الماء مع النار، الخفيّ مع الجليّ، الصّمت مع الكلام، وكلاهما -الماء والنار- قوّتان مجدّدتان متجدّدتان، ترتبطان بالولادة والخصوبة.

ولعلَّ فكرة البحث عن اللُّقى، والتي كانت إحدى التِّيَم الرئيسة في الرواية، تعبِّر بشكل جليّ عن البحث عن الحياة في وسط هذا الرّكام.

تبدأ الرواية بإشارات يقوم بها السارد الرئيس "أبو أحمد" عن عمليات البحث، ومشاعره المتباينة المتضاربة، وهو يتهيّأ للبحث عن الذَّهب، ثم يأمل العودة بما يحمله باطن الأرض، أحيانًا يساعده الحظ ويخدمه، وأحيانًا يحبطه ويخذله، لكنَّ الكتابةَ هنا كتابةٌ بينيّة تقوم بالتركيز على هذين الطرفين: الاستعداد للبحث، وما يصاحبه من تهيُّب، وحالة يكون فيها أقرب إلى المتسوّل الذي يطلب شيئًا، وقد يلبّى طلبه أو لا يلبّى، كما أشار "روبرت براوننج"، لكنه أيضًا قد يصبح أميرًا حين يعود حاملاً ذهبه.

يكتب أحمد الطراونة عن هذه العقليّة المتواصلة، وعن وجع الشخصيّات ووجع الأحداث والتاريخ لمن ذهبوا ولم يعودوا، ومَن عادوا لكنهم

كانوا مثخنين بالجراح والآلام والأفراح والهموم النفسيّة أيضًا، ويغوص في أعماق شخصيّاته وفي أعماق التاريخ: "خرجتُ من ذاكرة لزجة تشَبّثَت بعقلي... نظرتُ في وجهه الذي يشبه وجوه الأموات التي تخلو من أيّ دم، أجهزتُ على خوفي ونطقتُ:

- لا أعرف معنى الاستقلال كي أعرف مَن منحه"1.

وهي منطقة بينيّة تقع بين الذاكرة والحياة، يعيد فيها الراوي تاريخ الكشف عن الصراع الدائر بين غريزة البقاء أو الذهاب إلى العدم.

ويتمّ سرد حكايات كثيرة عن المنطقة وأهلها في ذلك الوقت القديم، وعن هؤلاء الذين كانوا يأتون ويموتون، يغادرون أو يقيمون: ("لا أعرف لحظتها مَن نحن، لكنني عرفتُ أنّنا انتصرنا على الأقل". يقطع حبل ذاكرته المرتجف صوت "أبو أحمد" الذي بدا كفحيح أفعى:

- يا "أبو خليل" اتركنا من هذا الكلام، مشكلتنا الآن في هؤلاء العسكر، اخطف بصرك وراءهم عسى أن يكونوا خرجوا من الخربة.

رفع رأسه من بداية المغارة ليظهر كرأس ابن آوى، فيتطاول خياله في ضوء القمر، يعرف ما يزالون في السخرية يبحثون عن آثارهم.

يعود إلى قعر المغارة ليكمل سيل ذاكرته وقصته مع الفدائي الأول)2.

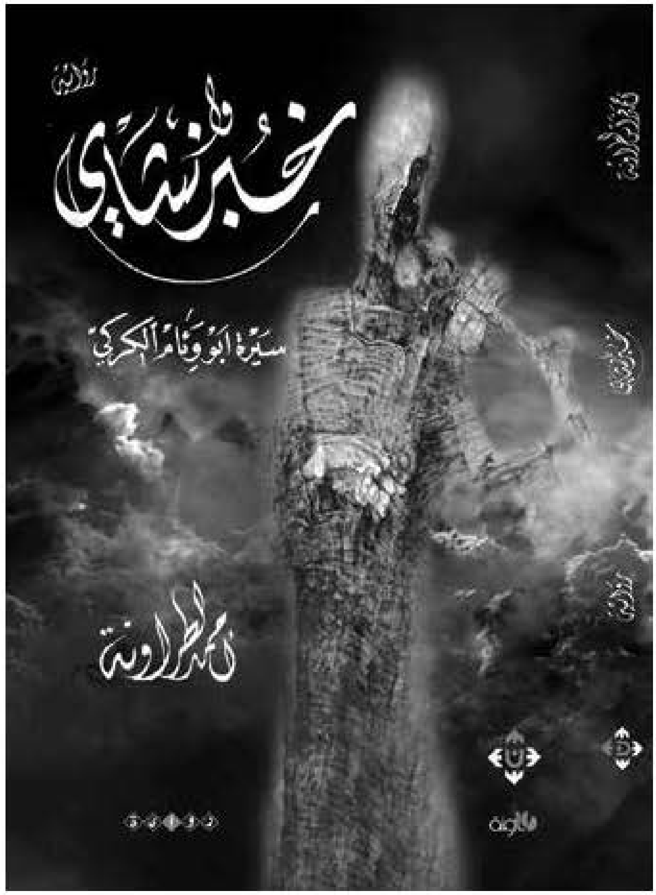
* * *

في الرواية كثافة معرفيّة تتعلق بتاريخ المكان وجغرافيّته المتنوعة والشخصيات التاريخية الشهيرة التي ارتبطت بها، منذ سيدنا المسيح ووصولًا إلى العصر الحديث. كما ترصد الرواية عالم الأشياء التي ارتبطت بالذّهب، بيعًا وشراء واقتناء، وأيضًا تلك الحروب والصراعات والتحالفات، ونشأة المدن الجديدة والمهن والعلاقات. هكذا نجد أمامنا، وعبر هذه الرواية، نوعًا من الحضور المعلوماتي والمعرفي الكاشف الذي أسهم في تقديم خلفيّة ديناميّة متحركة، وخلفيّة ساكنة صامتة أيضًا، لكل ما جرى فوق سطح الأرض وتحتها، من وقائع وأحداث، وهنا نتساءل: هل كانت هذه الخلفيّة الأنثروبولوجية هي التي انتهت إليها الرواية؟

هل كان "أبو أحمد" يبحث عن جانب آخر أو مستوى آخر من الكنوز والذّهب الرمزي والمجازي في حياة الناس وكفاحهم وثقافتهم وصورهم، والتي أرادت الرواية أن تحكي من خلالها حكاياتها الخاصة، وكذلك كل تلك الحكايات القديمة الأخرى التي سردَتها بطريقتها كي تُضاف حكاية إلى حكاية، وصورة إلى صورة، ومن ثم يكتمل المشهد العام على نحو أكثر وقعًا وتأثيرًا: "في لحظة غائبة من الوعي يقف الفتى مؤمنًا بما حصل، ويأمر مَن حوله بأن يُغسل والده وأن يُكفّن كي يدفن مع العصر، ولا يجب أن يبقى ليوم غد، فإكرام الميت دفنه. يحضن أخاه الأصغر وأخته، ويسوقهما إلى حيث تتكوّم والدته الخائفة، يجلسون في حضنها كغزالات صغيرة تفرّ من أسد هصور"3.

هنا محاولة الاستكشاف والغوص في النفس الإنسانيّة، والأرض كرمز للحركة الدائمة،

وكمصدر مهمّ من مصادر الحياة، تحتوي كل الاحتمالات التي هي تفاعلات وتجليات رمزيّة للتاريخ، وللحكمة المقدَّسة اللانهائيّة: (لم يبقَ إلا أستاذ التاريخ حتى يعلّمنا الوطنية.
ثلاثون سنة وأنا أعلم الناس الوطنية في الجيش، وها نحن نخرج من جديد لنستمر في تعليمنا للناس، ثم يأتي هذا البدين الذي لا أعرف من أين سقط علينا ليعلّمنا، لقد قضينا العمر "حراث في حراث"...)4.
الراوي يستنطق السرد كمشهد سينمائي، على اعتبار أنَّ هذا المشهد سيناريو الأرض، ومبدأ يرتبط بخلجات الروح التي تتعرّى أمام الحقيقة، والحقيقة هنا صورتان مرتبطتان بعمق النفس البشريّة وعمق الأرض، ليشكِّلا حالة خلق جديدة لا تكفّ عن الصراع أو التجدُّد: (حتى الموتى لا يسلمون من عبثنا...)5.
خلال ذلك كله يظهر الذَّهب ويتجلى ويشع على أنحاء شتى في السرد الروائي، ويظهر في الأحاديث وفي الصمت، في اليقظة والنوم، وهو أشبه بحلم أو غائب يتم البحث عنه دومًا، في سيرة أبو وئام الكركي التي امتدت بين الخوف والموت، وبين حركة الحياة التي سردت في تفاصيل أشبه بالحلم.
الكتابة حياة أخرى تقوم باستحضار الأموات، ليكونوا وسيلة لتجسيد الموت أو المرض أو الغياب؟ وقد تعني أيضًا على نحو ما موت الأشخاص في الحياة وحضورهم في الحكايات، ليشكلوا جانبًا مهمًّا من الذاكرة والوعي وكذلك اللاوعي، ولم يكن حضورهم الأول في الحياة إلا مرحلة أخرى من حضورهم الثاني عبر الكتابة والصور الأكثر خلودًا وبقاءً منهم، وهذا التصوير الدرامي المنفعل بحركة الشخصية الروائية يدلل على قدرة الرواي على رصد لحظة الانفعال للتعبير عن فكرة الشخصية الروائية التي أراد تجسيدها: (اقترب الشيخ من شُبّاك المسجد وترك عينيه تقتفيان أثر الفتى الذي غذَّ الخُطى صوب المجهول وكأنّ العالم يتبعه)6.
ومن ثم، يرصد الكاتب كيف يتحوّل الآدمي إلى وحش وكيف تتحوّل الألفة إلى وحشة والحضور إلى غياب: (لا تنس قبر الليلة الماضية، ولا قبر الليلة التي قبلها، كن قريبًا منهما)7.
هناك أيضًا استعراض تفصيلي وتصوير ووصف لحياة الأشخاص الذين يبحثون عن الذَّهب. تاريخ من الخيال والجمال وثقافة الامتلاك والعرض والطلب والتأمُّل والخيال. حيث الذَّهب يرتبط بالسعادة والصحة والحظ الحسن لدى بعضهم: (رفع وجهة إلى السماء ثم نادى بصوت مرتفع قليلًا:
"والله والله إذا رزقنا الله في هذه الليلة لأبسطنّ أم أحمد وأجعلها ترى الديك أرنبًا كما يقولون. وهذا وعد عليّ يا أم أحمد..)8. والشفاء والمرض والحظ النكد لدى آخرين، فمن يجد الذَّهب يموت ومن يبيعه يموت ومن يمتلكه يموت: "ابتعد قليلًا عن الفتحة، ثم غاب في الذاكرة"، وعندما نقرأ هذه الرواية نكتشف روائيًّا جديدًا يغْني رصيد السِّيَر العربية، ولتنضمّ روايته إلى



روايات أخرى تؤكد موقعه وتثبّت قدمه راسخة في مضمار السِّير الروائية العربية.

"لحظة ظهر منها الضوء الناعس الذي انعكس من على صفحة الإبريق الذي سرقه "أبو خليل"، في قبره الذي يشبه صندوقه، لتجهش ذاكرته بالنزف."9.

إنَّ الأشخاص الذين يستحضرهم الراوي من الماضي يحضرون مفعمين بالإنسانية، كانت حياة كل منهم أشبه بذهب خالص، وهم جميعهم قد شكّلوا معًا سلسلة حكايات أشبه بعقد يتكوّن من عدد من الأساور، ولم تكن سيرة الذّهب سيرة ميتة، بل كما قال أحمد إنها حياة كاملة، الذّهب الذي يستدير كما لو أنه كرة أرضيّة تدور، كما لو أنه ينبض "مرعوبًا من تلك الرؤيا التي رآها"10.

* * *

يقدِّم لنا أحمد الطراونة تجربة جديدة في مسار الرواية في الأردن، بانفتاحها على التاريخ الاجتماعي، لسيرة الإنسان الأردني، كما ترمي روايته "خبز وشاي" إلى اختراق مجاهيل النص الروائي، وممارسة الاجتهاد، والتجريب في تشكيلات السرد التي تبدو أحيانًا مقاطع دراميّة تختلط بالصورة السينمائيّة، وقد تبدو للقارئ، وللوهلة الأولى، على أنّها ارتباك صوري، إلا أنّها -في حقيقة الرؤيا- قدرة الكاتب على خلط هذه الصور كتقنية تكشف العمق الإنساني الذي يختبئ خلف صور متعددة، تظهر في حالات كثيرة أمام هول الفكرة على أنها صورة واحدة.

الهوامش

1. رواية "خبز وشاي"- سيرة أبو وثام الكركي، دار أزمنة، الآن ناشرون وموزعون، 2016، ص21.
2. الرواية، ص95.
3. الرواية، ص133.
4. الرواية، ص33.
5. الرواية، ص16.
6. الرواية، ص160.
7. الرواية، ص31.
8. الرواية، ص35.
9. الرواية، ص221.
10. الرواية، ص49.

ببليوغرافيا الرواية الأردنيّة
خلال السنوات ١٩٩٧ - ٢٠١٨

محمد المشايخ/ الأردن

بَلَغَ عدد الروايات الأردنيّة الصادرة في المدة الواقعة بين 1/1/1997 و31/12/2017 (463) رواية، يضاف لها (58) روايةً نَشَرت الصحف أنباء عن صدورها خلال الأشهر العشرة الأولى من العام الجاري 2018، ليصل المجموع إلى (521) رواية، وبلغ عدد الروائيين الذين شاركوا في إصدار روايات في العقدين الأخيرين (475) روائيًّا، منهم (150) روائية، و(325) روائي.

ويُعدُّ العام 2017 هو العام الأعلى في إصدار الروايات في الألفية الثالثة، إذ صدرت فيه 113 روايةً، يليه العام 2016، إذ صدرت فيه 96 رواية، أما العام الأقل في إصدار الروايات فهو العام 1997، إذ صدرت فيه 8 روايات، يليه العام 1998، وقد صدرت فيه 14 رواية، أمّا باقي الأعوام في العقدين الأخيرين، فكان صدور الروايات فيها على النحو التالي:

في العام 2015 (69) رواية، وفي العام 2013 (47) رواية، وفي العام 2012 (50) رواية، وفي العام 2011 (56) رواية، وفي العام 2009 (51) رواية، وفي العام 2007 (41) رواية، وفي العام 2006 (38) رواية.

ثم يبدأ الهبوط التدريجي في عدد الروايات، حيث بلغ عدد الروايات الصادرة في العام 2005 وفي العام 2002 (25) رواية في كل عام منهما. وبلغ عدد الروايات الصادرة في العام 2004 وفي العام 2000 (20) رواية في كل عام منهما. وبلغ عدد الروايات الصادرة في العام 2003 (34) رواية، وفي العام 2001 (19) رواية، وفي العام

1999 (15) رواية.

ورغم ضخامة عدد هذه الروايات، إلا أنّ مكاتب المبدعين تخفي عشرات الروايات المخطوطة التي تبحث عن ناشرين، وللأسف مات بعض الروائيين، وظلت مخطوطات رواياتهم دونما طباعة.

ولوحظ أنّ بعض الروائيين لا يلتزمون بتواريخ إصدار رواياتهم، ومن ذلك أنّ بعض الروائيين كتبوا على أغلفة رواياتهم أنها صادرة عام 2019 بينما هي في الحقيقة صادرة في تموز 2018؛ أي كان قد تبقى 5 شهور لبداية العام 2019.

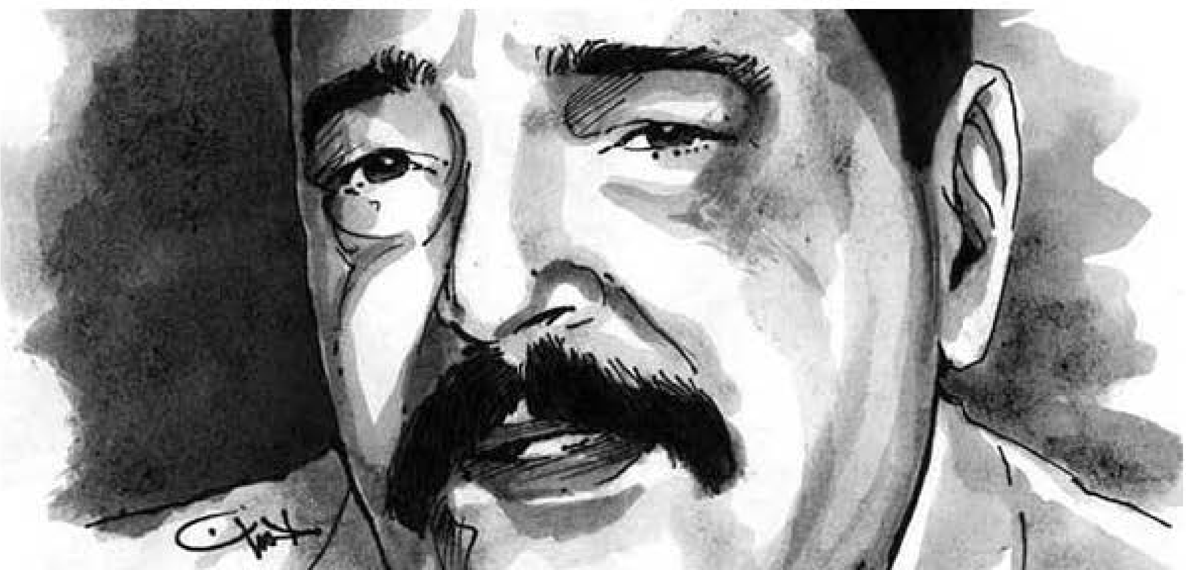
وتحول ضخامة بعض الروايات دون تمكين بعض الروائيين من إصدار أعمالهم الروائية الكاملة، ومن الروائيين الذين أصدروا أعمالهم الروائية الكاملة خلال هذين العقدين: سميحة خريس، ويوسف الغزو، ود.أحمد الزعبي، وجمال ناجي، وعدي مدانات.

وقد ظهرت خلال هذين العقدين روايات مشتركة، ومنها رواية المزولة التي أبدعتها الروائيتان: سهام ملكاوي وحذام قدورة، وصدرت عن دار أزمنة عام 2015، أمّا تبارك الياسين فقد نشرت رواية مشتركة بعنوان "شقشقات" (قالت إنها ألّفتها بالاشتراك مع الروائي عبده خال وعدد من القاصين)، وصدرت عام 2014.

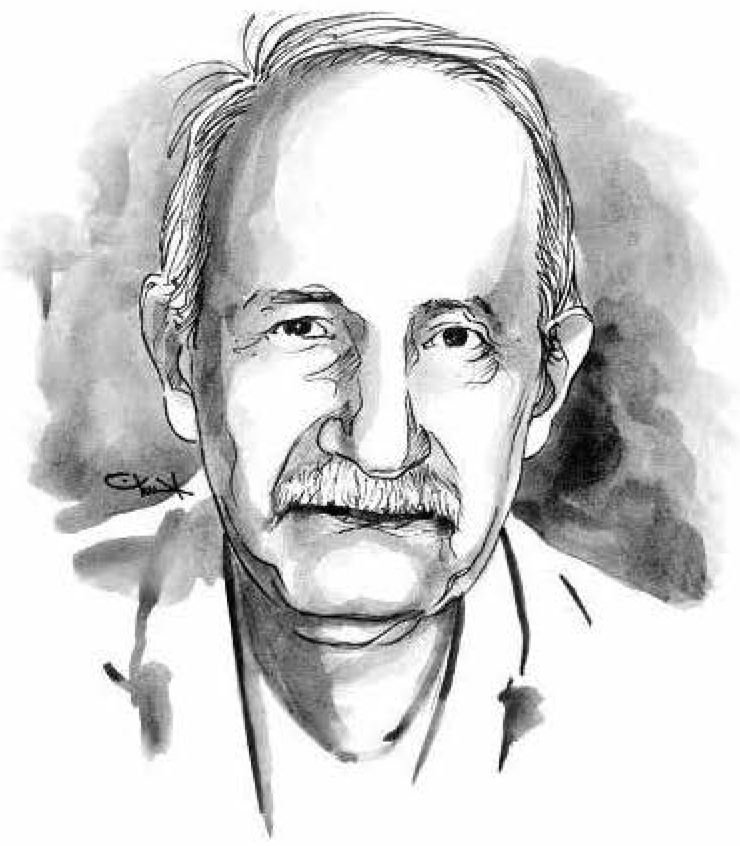
ولبعض الروائيين أكثر من اسم: ومنهم يحيى النميري النعيمات المعروف باسم "أمجد ناصر"، وأحمد المصلمي هو نفسه الدكتور أحمد النعيمي، وأم حسان الحلو هي نفسها خولة العناني، والدكتور سليمان الخليل هو نفسه الدكتور سليمان العليمات، وآسيا عبد الهادي هي نفسها خولة عبد الهادي.

وبعض الروايات كان لها أكثر من عنوان، ومنها رواية سليمان قوابعه "الرقص على ذرى طوبقال" أو (الليل.. وظلال القرى)، ورواية غازي الذيبة "متاهة السرداب" أو (تحت الذبح)، ورواية يحيى حمدان "ذو الشيب الأسود" أو (مسيرة الصعود إلى الهاوية).

وغادر كثير من الشعراء فن الشعر إلى فن الرواية: مؤيد العتيلي قبل رحيله، وإبراهيم نصرالله وأحمد أبو سليم وجلال برجس ومي صايغ،



وبالطبع ظلّ بعضهم مخلصًا لفن الشعر.
وقد نظمت مديرية ثقافة إربد يوم 10/11/2018 مؤتمر الرواية الأردنيّة الرابع "الرواية اليتيمة"، وبتاريخ 11/8/2018 أقام اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين "الملتقى الأول للرواية"، وكانت رابطة الكتاب الأردنيين قد أقامت ثلاثة ملتقيات للسرد العربي، واستُحدث "مختبر السرديات الأردني" الذي تم إشهاره بتاريخ 19/4/2017.
بعض الروايات التي صدرت خلال هذين العقدين، أحالت "الهيئة الملكية للأفلام" بعضها إلى أفلام، وتم تحويل بعضها إلى مسلسلات إذاعية وتلفزيونية لدى جهات أخرى.
وشهدت المملكة صدور عدد كبير من الروايات لعدد من الروائيين العرب المقيمين فيها، ومنهم من العراق: عواد علي وهدية حسين وعبدالستار ناصر (قبل رحيله).
وأشير هنا إلى أنّ بعض الروائيين يطبعون من الرواية 3 نسخ فقط للالتحاق بعضويّة الرابطة (رابطة الكتاب الأردنيين) التي تتطلب 3 نسخ من كتابين. كما صدرت بعض الروايات الأردنيّة في أكثر من طبعة، وقد قال لي أحدهم إنه يطبع من كل طبعة 25 نسخة فقط.
وثمة مَن يكتبون رواياتهم باللغات الأجنبية، ومنهم الروائية د.فادية الفقير والروائي محيي الدين قندور اللذان يكتبان رواياتهما (بالإنجليزية)، بينما كتبت كفى الزعبي بعض رواياتها (بالروسية). ويتحدث معظم الروائيين عن ترجمة رواياتهم إلى أكثر من عشرين لغة عالمية... وعن تأليف كتب، وإعداد أطروحات ماجستير ودكتوراه حول رواياتهم.
معظم الروائيين شموليين، يكتبون الرواية إلى جانب أكثر من جنس أدبي وفني، وبعضهم يكتب الرواية فقط.
وفي الوقت الذي حصل فيه بعض الروائيين على الدكتوراه والماجستير والدبلوم العالي والبكالوريوس، ثمة روائيين لم يكملوا المرحلة الابتدائية من دراستهم.
وثمة أخطاء قاتلة في طباعة أسماء الروائيين، وفي عناوين الروايات، وفي أسماء جوائزها؛ فسمير عزت نصار يصبح ميسر عزت نصار، ورفقة دودين تصبح رفعة دودين، ونازك ضمرة يصبح نازك غمزة، ورشاد أبوشاور يُصبح رشاد أبو شادر،



وجائزة البوكر تصبح جائزة الهوكر.
بعض الروايات صدرت في أكثر من جزء، ومنها رواية د.موسى الأزرعي (ذيب الصالح) التي صدرت في أربعة أجزاء.
ومن المفارقات في العناوين أنّ د.يحيى عبابنه أصدر رواية عربيّة نصف عنوانها باللغة الإنجليزيّة: "جست شاتنغ: ليس أكثر من كلام".
وبعض الروايات تتداخل فيها بعض الأجناس الأدبية والفنية، فقد صدر لفخري قعوار عام 2013 كتاب بعنوان (حوارات)، وأمام كلمة حوارات ورد ما يلي: "رواية مسرحية ساخرة".
وأمام عناوين بعض الروايات إشارات إلى أنّ المضمون سيرة روائيّة، أو حالة روائية، أو رواية للفتيان أو اليافعين أو الراشدين.
وظهرت بعض الروايات القصيرة (نوفيلا)؛ ومنها رواية سميحة خريس (الرقص مع الشيطان).
ومن العناوين اللافتة للنظر عنوان رواية علي الهصيص (الرواية)، وعنوان رواية فريهان التلاوي (روايتي).
وتشير الأخبار الواردة في الصحف إلى أنّ الروائية جود المبيضين بنت الـ(14) ربيعًا هي أصغر روائية في المملكة، وجاء في الأخبار أيضًا أنّ الروائي فؤاد محمد بني سلامة ابن الخمسة عشر عامًا كتب رواية تفوق عمره الزمني بحسب قول الأديب هزاع البراري لوكالة الأنباء الأردنيّة، وجاء في الصحف أنّ المعتصم بالله أبو محفوظ لم تمنعه إصابته بالشلل الرباعي من التعبير عن مشاعره، فجعل من أنفه قلمًا ومن "الأيباد" ورقة، قطع روايته (عاشقة صاحب الكرسي) بمئتي ألف نقرة من أنفه، خلال عام كامل.
إنّ مَن يطالع حجم ما يُطبع في الأردن من كتب في مختلف التخصصات عامة، وفي الرواية خاصة، يستطيع الردّ على مقولة الأديب والمفكر المصري طه حسين: "القاهرة تكتب وبيروت تطبع وبغداد تقرأ"، لأنه سيجد هذه جميعها في الأردن حاليًا.
وفي الختام، الرحمة لروائيي الأردن الذين حال موتهم المبكر خلال هذين العقدين دون إكمالهم لمشاريعهم الروائية المهمة، ويتقدمهم الروائيون: مؤنس الرزاز، جمال ناجي، د.رفقة دودين، مؤيد العتيلي، زياد قاسم، عدي مدانات، جمال أبو حمدان، سالم النحاس، زهرة عمر، فؤاد القسوس.



الحُلم... لغةُ ليالينا المُشفّرة

مدني قصري/ الجزائر

صَدَقَ مَن قال: "الحُلمُ سُلّمٌ يربط أقبية اللاشعور بطوابق الوعي العليا".

لطالما أثّرتْ الأحلامُ على مُخيّلة الإنسان عبر الزمان. ففي بلاد ما بين النهرين نجد القصصَ الأولى للأحلام التي تعود إلى أكثر من 5000 سنة. كان للأحلام تأثيرٌ قويّ على المُلوك الأقوياء في العصور القديمة، وقد رأى العديدُ من الأنبياء في أحلامهم تأكيدًا لدورِهم كوسطاء بين الإله والعباد.

في حين اعتَبرت المجتمعاتُ القديمة، تقليديًا، الأحلامَ، كرسائل موجّهة إلى البشر، من قِبل الشياطين أو الآلهة، كان هناك أيضًا عقولٌ منطقية، نظرت إلى هذه الأحلام باعتبارها انبثاقات نابعة من شخصيّتنا العميقة.

يقول علماء التحليل النفسي، إنه لو وضعنا جنبًا إلى جنب الأحلام الليليّة لرجل في الخمسين من العمر لأمكننا القول: إنَّ هذا الرجل قد حلم مدّة خمس سنوات على مدى خمسين عامًا. أي حوالي 1800 يوم أو 45 ألف ساعة. وهكذا يكون هذا الرجل قد عاش خمس سنوات من عمره في عالم مختلف، والتقى بواقع مختلف كلّ الاختلاف عن واقعه اليومي. والحال أنه في هذه الحياة الليليّة الطويلة لا وجود للزمن، ولا للمكان.

تفسير الأحلام عِلمٌ وليس شعوذة

اليوم، لم يعُد الأمرُ يتعلق بالاتّصال، من خلال الأحلام، مع العالم الآخر، إنَّما من أجل أن نكتشف بُعدًا مَخْفيًّا لأنفسنا الكامنة. ولكنْ إذا كان بإمكاننا التحدّث عن رمزيّة الأحلام، فلا ينبغي لنا أن نبحث عن مفاتيح جاهزة تسمح لنا بإعطاء هذه الرموز رسائل تبسيطيّة عمّا ينتظرنا في المستقبل القريب أو البعيد. وهكذا، فعندما يحاول بعض الناس الاعتقاد بأنّ المرأة التي ترى في منامها طيورًا بريشها المتلألئ ستجِد شريكًا

غثيًّا وسعيدًا، لا يسع علماء التحليل النفسي إلا التأكيد أنّ هذا الاعتقاد يشبه كثيرًا ما نسمعه من العرّافين والعرّافات وشعوذاتهم (هنّ!).

العلم يبحث عن معنى الحلم

هناك مقارباتٌ أكثر صرامة، تلك التي أجراها علماء النفس وعلماء الأنثروبولوجيا، سعت كلّها لإيجاد معنًى في الأحلام، والتأكيد على أنها تكشف، من الناحية الرمزية، شخصيةَ الحالم، والصلات الجسدية والنفسية التي يقيمها الحالمُ مع بيئته. ويرى الأخصائيون أنّ الأحلام أدواتٌ قيّمة للكشف عن الوجوه الخفيّة في ذواتنا، ومساعدتنا على تحسين إدارة حياتنا بشكل عام. أليست هذه الحياة الثانية الخفية أكثر واقعيّة من حياتنا اليقظة؟ أليست هي الحياة التي تكشفُنا لأنفسنا، وتُظهرنا كما نحن حقًّا، في أسرارنا، وحقائقنا التي كثيرًا ما نكون غافلين عنها في حياتنا الواعية؟

فهذا ما جعل المحلل النفسي الشهير "بيير داكو" يقول: إنّ "الحلم هو أذكى وأثمن مُخبِرٍ سرّيٍّ في داخلنا". وكان "كارل غوستاف يونغ"، قد عبّر عن هذه الحقيقة بهذه العبارات: "إنّ الحلم يعكس الوضع الحميم للحالم، وهو الموقف الذي لا يريد الوعيُ معرفة أيّ شيء عنه، أو الذي لا يقبل حقيقته إلا على مضض".

الحلم لغة اللاشعور

فلمّا كان الحلم هو لغة اللاشعور، فمن البديهي أن تكون الحوارات فيه مبثّةً بكلمات أخرى غير الكلمات التي نستعملها في حياتنا اليوميّة. اللغة التي يُفضّلها الحلم هي الصورُ والأنماط التراثية، والرموز والاستعارات. الحلم لا يروي حكايات عادية، وهو على الخصوص لا يرويها بالمنطق الذي اعتاد عليه عقلُنا الواعي، وهذا يعني أنّ الوعي عند الاستيقاظ لا يجد الحصافة



والتسلسل العقلاني اللذين يطمئنانه. فالوعيُ لا يتقبّل بسهولة شطحات الحلم اللاعقلانية، وشططه.

ولمشهد الحلم فائدة أساسية، وهو إنشاء تواصل مع الروح، ومع عقل الحالم، وبين لاشعوره الذي لديه أشياء كثيرة يريد أن يقولها وبين الشعور الذي لا يعرف أشياء كثيرة، ويخشى في كثير من الأحيان معرفتَها.

ولمّا كانت الأحلام تأتي كل ليلة، أثناء النوم، ولأن الحالم لا يستطيع التدخّل مباشرة في هذه الظاهرة، فإنه لا بد من أن نستنتج بأنَّ للروح أسبابًا تبرّر رغبتها في التواصل مع عقل الحالم.

المرأة العنيدة والإسطبل

شخصيًّا أذكرُ من الأحلام التي شرحها رائدُ التحليل النفسي السويسري، "كارل غوستاف يونغ"، في أحد كتبه العميقة التي درستُها، أنّ امرأةً عنيدة اشتهرت بين أصدقائها وصديقاتها بأفكارها المسبقة، وبمقاومتِها لأيّ حجة معقولة، هذه المرأة رأت في منامها أنها دُعِيت لحفلٍ عام. فاستقبلتها المضيفة وقالت لها: "كم أنتِ لطيفة بقبولكِ الحضور إلى هذا الاجتماع! كل أصدقائك وصديقاتك هنا في انتظارك". ثم رافقتها حتى باب القاعة، وفتحت لها الباب. فاجتازت السيدة عتبةَ الباب ودخلت، لتجد نفسها في النهاية، في داخل إسطبل!

لاحِظوا معي أنّ الحلم تحدّث لغةً غير لغتِها المعتادة. لقد أصابها في كبريائِها. لقد قال لها بصراحة تامة: "هذه هي حقيقتك: أنتِ إسطبل". (الإسطبل هنا، بحسب سياق الحلم، يرمز إلى حماقتها وغبائِها).

ولَمّا فهمتْ هذه السيّدة دلالةَ حُلمِها اختفَى في الحال عنادُها، وأدركت مدى السخرية التي كانت تثيرها من حولها، بسبب عنادِها.

الفرق بين التَّفسير العلمي والدَّجل

قرأتُ لأحد المحللين النفسانيين، أنّ امرأة رأت في منامها أنها تسير في شارع شعبي، وهي تحمِل شنطة يدويّة كبيرة مزدحمة بأشياء كثيرة. فجأة انفتحت الشنطة فتوزّع محتواها على الأرض. فشعرتْ هذه المرأة بالخجل، وحاولت أن تجمع كل هذه الأشياء التي انتشرت وتبعثرت على الأرض، لكنّ هذه الأشياء ظلت تُفلِت منها كلّما أمسكت بها، فيما كان الناس من حولها يضحكون، ويتفرّجون عليها.

قد يطول الحديث في تفسير تفاصيل هذا الحلم. لكنّ تفسيره النفسي الطبي، باختصار، هو أنّ هذه المرأة تُرِيك نفسَها بأشياء لا فائدة فيها، أي أنها تتبنى سلوكيات مصطنعة لا صلة لها بشخصيتها الحقيقية. وقد تغيّرت حياتُها بعد أن وعَت حقيقتها الجوانية. وقد جاء التغيير من داخلها، تلقائيًا بعد تحليل الحلم.

للمقارنة أحبُّ أن أنبّه إلى أنه لو عَرضت هذه المرأة حُلمَها على عرّافة، لَقالت لها، مثلًا: "أبشري، مالٌ وفيرٌ سيفيض عليكِ، وسيتدفّق مدرارًا من حولك، وسوف ينساب بين يديكِ

كالماء، ولِوفْرتِه فلن يسعكِ أن تَعُدِّيه أو تحتويه.. أبشري". فلنلاحظ الفرق بين العِلم والدجل.

الحُلم مُخْبِرُنا السري

يؤكد علماء التحليل النفسي أنَّ الحُلم هو مُخْبِرُنا السري الذي يَنقل إلينا معلومات ثمينة عن أنفسنا، وأنه يمثل، بحكم وظيفته المستقلة عن وعينا، عُزلتنا الكاملة.

ينشأ الحلم من اللاشعور الذي اكتشفه "فرويد"، وأثبت وجوده علميًّا، وأكده من بعده علماء نفسانيون آخرون وعلى رأسهم "يونغ" و"أدلر". يعني أنَّ وظيفة الحلم وظيفة تشخيصيّة لحالتنا النفسيّة المكبوتة، وليست وظيفة تنبُّئية إلا نادرًا. يقول هؤلاء الروّاد الثلاثة، إننا في الحلم نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع أنفسنا، دون غشٍّ. ففي الحلم لا شيءَ سوانا.

شخصيات الحلم إسقاطات لذواتنا

لكن المهم أن نعرف -أيضًا- أنّ معظم الأشخاص الذين نراهم في الحلم هم في الغالب جوانب من شخصيتنا الخفيّة، الكامنة في اللاشعور.

ومن هنا نُدرك أهميّة فكّ رموز أحلامنا التي تتحدث لغة رمزية، حتى نفهمها ونُصغِي إلى رسائلها. فكلُّ حُلم هو عبارة عن مواجهة مع ذواتنا. وهذه المواجهة قد تكشِف عن جوانبَ عديدة، إيجابية كانت أم سلبية، من شخصيتِنا العميقة التي كثيرًا ما تتعارض مع شخصيتنا الواعية.

هذه هي الحقيقة العلمية التي لم تُعلّمها لنا كتبُ التفسير، وقنوات تفسير الأحلام التفلزيونية، التجارية المضللة، الرائجة في أيامنا.

يقول "يونغ"*: إنّ الإنسان يستخدم الكلمة المنطوقة، أو المكتوبة، حتى ينقل للآخر ما يحمِله في ذهنه. ولكن الإنسان كثيرًا ما يستعمل الرموز والإشارات. فالرمز يختلف، عند يونغ تحديدًا، عن الإشارة، لأن الإشارة (وإن كانت رمزًا في مفهومنا العادي) تدلّ على أشياء بعينِها، مرتبطة بها، بينما الرمز ينطوي، بالإضافة إلى الأشياء التي يشير إليها مباشرة، على دلالات أعمق، وأكثر غموضًا، كامنة في أعماق اللاشعور. وهي الدلالات التي يمكن الكشف عنها عن طريق الأحلام. أي أنّ الكلمة، أو الصورة، قد تُصبِحان رمزيَّتيْن عندما تنطويان على شيء يضاف إلى دلالتهما المباشرة الفورية. وهي دلالات تختلف من شخص إلى آخر بحسب ما ترمز إليه عند كل شخص دون سواه. ومن هنا ندرك الفرق والمفارقة بين التحليل النفسي، وبين تفسير الكتب التجارية التي تعتقد أنّ لصور الأحلام دلالات ثابتة.

لا يمتزج الحلم والذاكرة بشكل جيد، وليس من النادر أن نلتقي بشخص يؤكد في صدقٍ أنه لا يحلم أبدًا. كم مرة، تجد نفسك عند الاستيقاظ، في قبضة حُلم مدهش، تخال أنه لا يغيب عن ذاكرتك، وبعد بضع دقائق تكتشف أنه انتقل إلى متاهة النسيان!

لا سيما وأنّ مجتمعاتنا، على عكس الكثير من

المجتمعات الأخرى، لا تولي أهمية كبيرة لظواهر تعتبرها غير عقلانية. "الحالم شخص لا يأخذ الحلم على محمل الجد". بالإضافة إلى ذلك، قد يجعلك الحلم وموكبُه من الصور والذكريات المدفونة، تشعر في بعض الأحيان، ببعض الحقائق المزعجة التي تُفضّل عدمَ سماعِها. الحقيقة ليست دائمًا مستساغة، قولًا وسماعًا.

يقول "يونغ": "ما دمنا لا نعرف اللاشعور فنحن مضطرون، عند تعرُّضنا للمشاكل التي تهمّنا، أن نكتفي بالأدوات الشعورية التي نملِكها، أي بالوظائف الشعورية التي نملكها. فعندما نريد أن نفهم حلمًا من الأحلام فإننا نبدأ بمراعاة وجهة نظر الشعور، دون أن نهمل الفرضية التي ترى بأن النشاط النفسي يجري على مستوى اللاشعور، بالطريقة نفسها التي يجري بها على مستوى الشعور. زد على ذلك أنَّ نشاطنا الحلمي ليس سوى تأكيد على وجود اللاشعور. وحسبنا أن نفكر قليلًا في الأمر، لنلاحظ بأنّ الحلم هو حقيقة ذاتية. إلا أنّ المرتابين سيسألوننا: كيف نفسّر الدهشة، والمتعة والرعب التي يثيرها الحلم، وكيف يستطيع الحالم أن يكون في الوقت نفسه هو الكاتبُ والممثل والمتفرّج لمسرحيةٍ هي من إنتاج عقله؟ وللإجابة عن سؤال من هذا النوع لا بد، قبل كل شيء، من أن نقبل بفرضية نشاط عقلي لا شعوري، وإلا فإنه سيتعذر علينا دراسة الأحلام التي لن تشكل عندئذ سوى لمامة من الذكريات التافهة، ومن الهذيانات التخيلية. لأنه يجب الإقرار بأنّ دراسة متمعّنة للأحلام قلّما تَعِدُ بشيء من أوّل وهلة. فالأحلام تبدو غريبة، لكنْ، ما أكثر الظواهر الطبيعية التي أثارت هذا الانطباع، إلى أن كشفت دراسةٌ معمّقة عن قيمتها. ولعل المثال التقليدي على ذلك هو اكتشاف الأورانيوم في الرواسب المعدنية".

الأحلام مصدر إلهام لا محدود

هل تعرف أنّ بعض الشخصيات العظيمة في التاريخ البشري، كالعلماء والموسيقيين، كانوا يحلمون بأفكارهم قبل تطبيقها في الحياة الحقيقية؟ على سبيل المثال، موزارت، أو بيتهوفن، كانا يقولان إنّهما يحلمان ببعض مؤلفاتهما الموسيقية قبل تأليفها!

حتى لو بلغنا سنّ الحكمة، يمكننا أن نتعلّم كيف نعرف أنفسَنا بشكل أفضل، من خلال الرسائل التي يُرسلها اللاوعي. من الضروري أن نفتّش عن نقاط الضعف لدينا، التي تُضرّ تطوّرنا، وأيضًا أن نكتشف نقاط القوة لدينا، وهي غير محدودة.

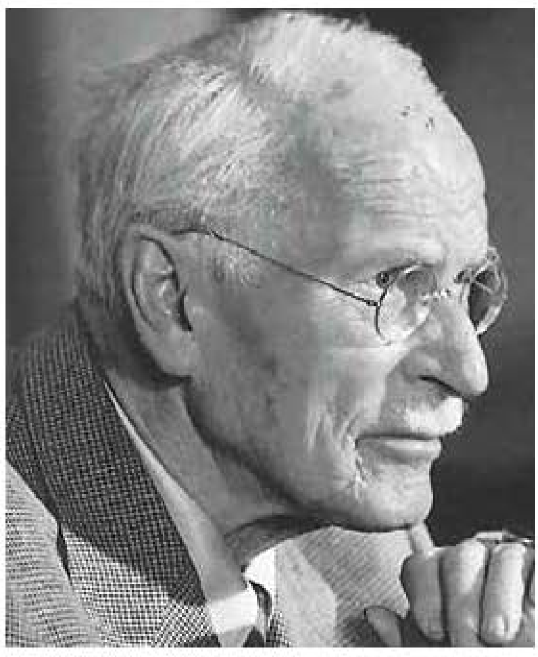
الحلم تجربة شخصية

يؤسفني كثيرًا ما تُروّج له بعض الفضائيات العربية من تفسير هابط للأحلام. فالحلم تجربة شخصية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نُفسِّر حلمًا من غير أن نعرف صاحبَه معرفةً كاملة. الحلم رسالة شخصية حميمية، لا تقبل أيّ تدنيس أو تعميم. ولمّا كان الحُلم شخصيًا وحميميًا، فهو يعالَج على انفراد، مثلما يعالَج المرضُ في عيادة طبية على انفراد. لأنه يحمل

أسرارَ صاحبه، ومن ثم فهو لا يقبل أيَّ تعميم! قد يرى شخصان أو أكثر الحلم نفسه، لكنّ دلالته تكون مختلفة عند هذا الشخص وذاك. وهذا ما ينبغي أن يعرفهُ "تُجار الأحلام" الذين يضحكون على ذقون قُرّائهم، أو مشاهديهم، حين يضعون على كل حلم، أو على كل صورة، عنوانًا ثابتًا، وكأنه مجرد سلعة!

اضغاث احلام

بعض الأحلام تُنبئ بالفشل، أو تكشف عن عيوبنا وأخطائنا -شخصية كانت أم جماعية- التي لا علم لنا بها. فهي إذن رسالة تُوجّه إلى الأفراد، وإلى الجماعات، بل وحتى للشعوب والأمم، حتى لا تتمادى في هذه الأخطاء وتعالجها، بما تراه الأحلام مناسبًا لها، وفقًا لقدراتها الحقيقية. لكنّ المشعوذين من مفسّري الأحلام لا يُبشّرون



كارل غوستاف يونغ

مشاهديهم الحالمين، إلا بكل الخير! لذلك تظل أحلامهم مجرَّد أضغاث أحلام.

دوّن احلامك

قبل أن تغفو، تبنَّ موقفًا إيجابيًا، وقل لنفسك إنك ستتذكر أحلامك. خذ الوقت الكافي لإقناع نفسك بتكرار صيغة، مثل "سأتذكر أحلامي". لا تيأس إذا كانت ذكرياتك مجزأة في اليوم التالي. سوف تتطور ذكرى الحلم يومًا بعد يوم، كما تفعل العضلات مع التمارين اليومية. ولكنْ في بعض الأحيان يستغرق الأمر عدة أسابيع قبل أن تُؤتي هذه الرياضةُ ثمارَها.

ضع بجانب سريرك دفتر ملاحظات تُسجّل فيه أحلامك. إذا استيقظتَ في الليل، سجّلْ في بضع كلماتٍ الصورَ التي رأيتها. أكتب رسمًا بسيطًا للحلم، حتى لا تقطع نومك. في الصباح، خُذ الوقت الكافي لكتابة جميع الصور والعواطف التي حفظتها، ولا تتردد في إكمالها بكل التداعيات الذهنية، أي الأفكار والمشاعر التي توقظها صورُ الحلم في ذهنك، حتى لو كانت تبدو غير متماسكة تمامًا، أو سخيفة. سجّل التفاصيل، فهي في بعض الأحيان أكثر أهمية بكثير مما تعتقد. وليس مُهمًّا إذا كان الحلمُ، أو مشاهد معيّنة، تبدو غير أخلاقية بالنسبة لك. فالحلم لا يشغل باله حيال ذلك، وليس هناك ما يدعو إلى استخدام مقصّ الرقابة لإزالة المشاهد "الصادمة".

---

* أ.أ.بنيت، "ما قاله يونغ حقًا"، (ترجمة مدني قصري).

دافيد روبرتس
(مصور الاستشراق الإنجليزي)
في بيت المقدس

د. ربيع أحمد سيد أحمد/ مصر

وُلِدَ "دافيد روبرتس" في 24 تشرين الأول/ أكتوبر سنة 1796م في قرية بالقرب من أدنبرة، وكان والده يعمل إسكافيًّا "صانع أحذية"؛ وكانت هي المهنة المختارة له على مضض عند والده الذي أدرك أنَّ ابنه لن يكون مساعدًا له في هذه المهنة(1).

وفي 31 آب/ أغسطس عام 1838م رحل "روبرتس" إلى الإسكندرية في بداية رحلته إلى مصر والنوبة، والأراضي المقدسة.

وقد تميَّز "دافيد روبرتس" باختيار مجموعة ألوان مائيّة تتوافق معًا، وتقوم على تقارب الدرجة اللونيّة، وكتب عنه Helen إنه "عاشق العمارة بكل أنواعها وخاصة بدراسته الواسعة للمباني واختياره لألوان تخدم العمارة، وكثيرًا ما كان يصمم المباني والكنائس بنفسه"(2).

ويذهب "جميس بالانتين" إلى أنَّ "روبرتس" كان يتمتَّع بقدرة بصريّة نادرة؛ إذ كان يلتقط بنظرة واحدة مساحة فسيحة من المنظر الذي يرنو إليه، ثم يعكف على رسمه دون حاجة إلى التطلع إليه من جديد، وبهذه المَلَكَة الفريدة أمكن لِـ"روبرتس" أن يصوِّر ضعف ما قام به أيّ مصور آخر، وبنصف الجهد المبذول(3).

مكانة وأهميّة بيت المقدس

تقع المدينة المقدسة بين أربعة جبال هي: جبل موريا (ومعناه المختار) القائم عليه المسجد الأقصى (الحرم القدسي الشريف) في جنوب شرق المدينة، وجبل صهيون ويُعرف بجبل النبي داود، وهو يشكل الجزء الغربي من جبال بيت المقدس الأربعة، وجبل أكرا حيث تُوجد كنيسة القيامة، وجبل بزيتا، ويقع بالقرب من باب الساهرة.

وقد جاءت خصوصيّة وأهميّة وشهرة القدس في جميع أنحاء العالم، قديمه وحديثه، نتيجة اعتبارات دينيّة وعقائديّة تخص أتباع الأديان

السماويّة الثلاثة، حيث تُعتبر مقدسة من وجهة نظرهم الدينيّة.

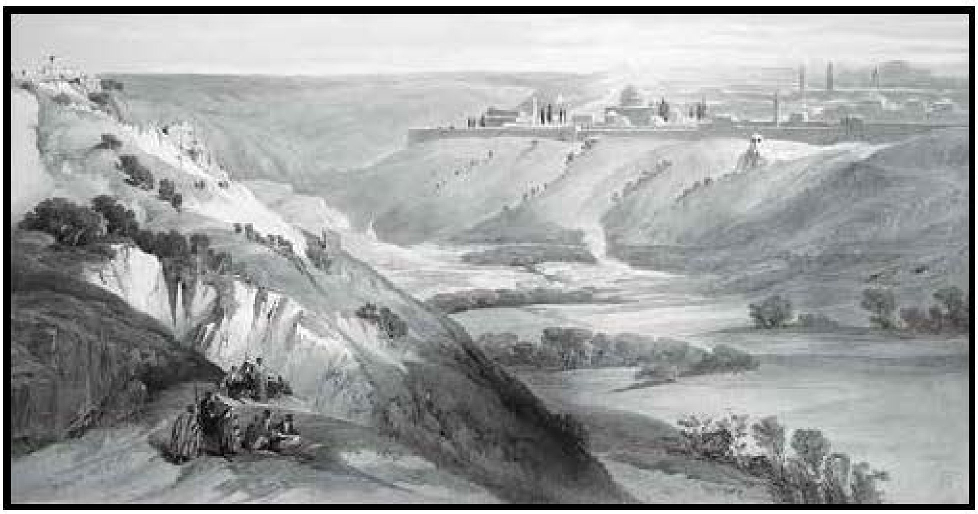
حظي بيت المقدس برسوم العديد من المصورين المستشرقين الذين زاروا البقاع المقدسة، ورسموا أدق التفاصيل للشوارع والعمائر وعادات وتقاليد الناس.

تمثِّل التصويرة (لوحة1) منظر لبيت المقدس رسمه المصور "دافيد روبرتس" من فوق جبل الزيتون، حيث رسم في مقدمة التصويرة من جهة اليسار مجموعة من الأشخاص في أوضاع مختلفة؛ منهم مجموعة في وضع الوقوف، وقد ارتدوا قفاطين وفوقها جبُب تُزيِّنها أشرطة رأسيّة باللونين الأصفر والأحمر، وأغطية رؤوس عبارة عن عمائم تتكون من طواقي تلتف حولها الشيلان في عدة طيات، وإلى الخلف قليلًا مجموعة أخرى يجلسون التربيعة على سجاد، وإلى الخلف مجموعة أخرى ما بين الوقوف والجلوس، وتظهر الجبال وعليها أشجار الزيتون.

كما رسم المصور في يمين التصويرة المرتفعات وفوقها المدينة المقدسة، حيث تظهر الأسوار التي تحيط بالمدينة المقدسة، كما تظهر قبة الصخرة، والمسجد الأقصى، وغيرها من المآذن، وتظهر أشجار السرو إلى جوار قبة الصخرة.

قلعة القدس (لوحة 2)

رسم "دافيد روبرتس" المدخل من الجانب، حيث مدخل مهيب ضخم يُشرف على الخارج، وفي الرُّكن يظهر برج مستدير محمول على كوابيل(4) خشبية، وفتح المعمار به فتحات مزاغل، وتوجد قنطرة تصل ما بين المدخل الرئيس وتعبُر الخندق إلى المدخل الآخر، والقنطرة محمولة على كوابيل خشبية ترتكز على الجدران، وللقلعة سور ضخم مرتفع من الحجر، تظهر أجزاء منه في يسار التصويرة، وفتح المعمار بأجزائه العليا



لوحة (1) منظر لبيت المقدس من جبال الزيتون Jerusalem from the Mount of Olives
دافيد روبرتس، عن:
.Catalogue Jerusalem، The Holy Land
http://www.medinaarts.com/JHLNavigator.htm

فتحات مزاغل، ويُرى مجموعة من الأشخاص يجلسون على السور، ويظهر في وسط التصويرة أحد الأبراج المربعة للقلعة، والمدخل بكامله يُتَوِّجُهُ عقد مدبَّب، وقد فتح المعمار بالجزء السفلي فتحة باب مستطيلة يتوِّجها عقد مدبب، ويجاور المدخل الرئيس سور مرتفع من الحجر، في الثلث العلوي منه شرفات بارزة (مشكولي) محمولة على حرمدانات حجرية، وبها فتحات مزاغل.

أمام الخندق يوجد سور آخر من الحجر، ورسم "روبرتس" في مقدمة التصويرة مجموعة من الأشخاص يجلسون ويتسامرون وهم يدخنون التبغ باستخدام الشُبك، ورسم في أقصى يمين التصويرة العمائر الدينية والمدنية حيث المآذن، والقباب، وكذا المنازل، وأمامهم في الطريق الفاصل بين القلعة والمدينة الأشخاص في تجمعات

باب دمشق "باب العامود" (لوحة3)

تمثِّل التصويرة باب دمشق، حيث رسم المصور "دافيد روبرتس" باب دمشق، فجاء في الخلفية الباب ويتكوَّن من قسم أوسط يرتدّ إلى الداخل يكتنفه برجان بارزان، وفي وسطه المدخل يتوجَّه بكامله عقد مدبب من مخدات متلاصقة، فُتح بالجزء السفلي منه فتحة باب مستطيلة يغلق عليها مصراعان خشبيان، والباب يؤطره أحجار بالأبلق بلونين أبيض وبني، ويعلوه عتب مستقيم من صنجات معشقة فوقه نفيس فوقه عقد عاتق ثم نص كتابي في لوح مستطيل، يعلو ذلك صدر مقرنص يرتكز على عمودين مدمجين في الأركان لهما قواعد وتيجان ناقوسية الشكل، وفتح به فتحة شباك مستطيلة ويكتنف الصدر المقرنص عن يمين ويسار شرفتان صغيرتان مستديرتان كل شرفة محمولة على حرمدانات حجريه وبها



لوحة (2) مدخل قلعة القدس The Entrance to the Citadel of Jerusalem.
دافيد روبرتس، عن:
Catalogue Jerusalem، The Holy Land.
http://www.medinaarts.com/JHLNavigator.htm

فتحات مزاغل، يعلو ذلك شرفات مدرجة، ويعلو الصدر المقرنص شرفة مربعة محمولة على ثلاث حرمدانات حجرية.

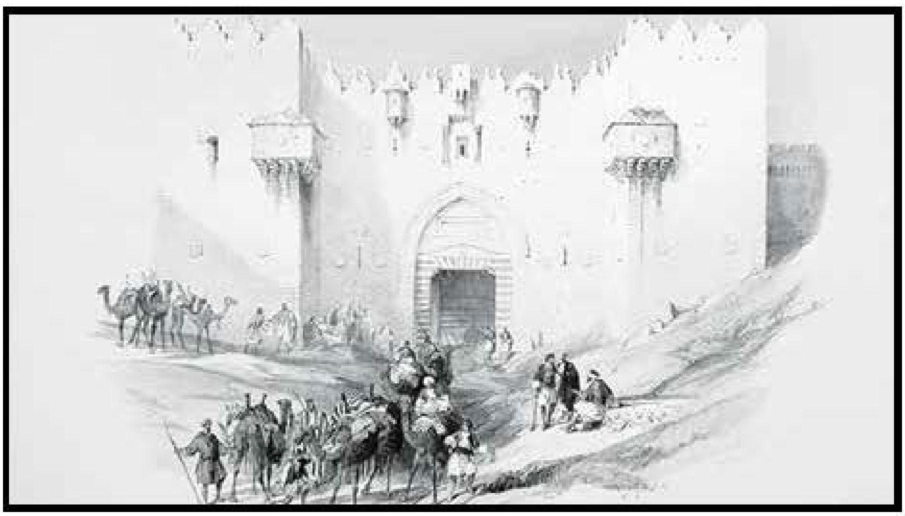
أمّا البرجان البارزان عن يمين ويسار، فيبرزان عن سمت القسم الأوسط، وكل منهما عبارة عن بناء مربع الشكل، وبعد ارتفاع ثلثيه شُرفة تأخذ شكل زاوية قائمة ترتكز على حرمدانات حجرية، وله سقف مخروطي، وبه فتحات للمزاغل، كما تظهر فتحات المزاغل بأجزاء من السور الذي كُسي بطبقة الملاط باللون الأبيض، كما تكسوه زخرفة قوامها وريدات متعددة البتلات.

ورسم المصور في مقدمة التصويرة قافلة تجارية (حيث تتجه القوافل الخارجة من الباب صوب دمشق)، كما رسم ثلاثة أشخاص من جهة يمين التصويرة في الوسط، يبدو من ملابسهم أنهم من الجُند، كما تظهر الجمال من جهة يسار التصويرة.

وخلاصة القول إنَّه نظرًا لأهميّة ومكانة بيت المقدس، فقد حظيت بزيارات العديد من المستشرقين، والذين نفّذوا لوحاتهم بواقعيّةٍ شديدة لعمائر وأشخاص، وكل ما وقعت أعينهم عليه، وكان من هؤلاء الروّاد في مجال التصوير الاستشراقي مصور الاستشراق الإنجليزي "دافيد روبرتس".

الهوامش:

1. محمد علي عبد الحفيظ: دور الجاليات، ص314.
2. فخر ندا، نهلة، دراسة لبعض آثار مدينة القاهرة، ص19.
3. عكاشة، مصر في عيون الغرباء، ص442.
4. أمين، محمد، إبراهيم، ليلى، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، ص93.



لوحة (3) باب دمشق Damascus Gate
دافيد روبرتس، عن:
Catalogue Jerusalem، the Holy Land
http://www.medinaarts.com/JHLNavigator.htm

تنوُّع المدارس المسرحيّة
في الدورة الفضيّة
لـ مهرجان الأردن المسرحيّ

أحمد الطراونة/ الأردن

أُسدلت الستارة على الدورة الخامسة والعشرين "الدورة الفضيّة" من مهرجان الأردن المسرحي والتي عقدت خلال الفترة من 6- 14/ 11/ 2018، وحصدت فيها مسرحية "الرهوط" من تونس ذهبيّة المهرجان، فيما حصلت المسرحية الأردنية "مَن يخاف أن يعيش وهمًا" على فضيّة المهرجان، وحازت المسرحية التونسية "فريدوم هاوس" على برونزيّة المهرجان.

افتتح المهرجان في المركز الثقافي الملكي في عمّان برعاية وزير الثقافة الأردني وحضور عدد كبير من المهتمين والمسرحيين العرب، وشاركت فيه خمسة عروض عربية هي: "غفار الزلة" من الكويت، "الرهوط" من تونس، "فريدوم هاوس" من تونس، "العاصفة" من عُمان، "الكراسي" من العراق، إلى جانب خمسة عروض من الأردن، هي: "على حافة الأرض"، "معاناة السيد موكنبوت"، "جنونستان"، "فاندو وليز"، "من يخاف أن يعيش وهمًا؟".

وفي قراءة سريعة للأعمال المشاركة في المهرجان تظهر بوضوح أهمية هذه الدورة في تقديم تجارب مسرحية تنوعت في مدارسها ورؤاها الإخراجية والفنية والتي أغنت التجربة وقدَّمت نماذج مهمة لعدد من المخرجين العرب والمحليين.

مسرحية "غفار الزلة"..
رحلة عميقة في النفس البشرية

جاءت حكاية مسرحية "غفار الزلة" للكاتب محمد المهندس وإخراج عبدالله العابر، والمتكئة على



الموروث الذي يرصد الصراع الأزلي بين الخير والشر والحث على الانتقام مهما كان الفاعل ودرجة قرابته مشحونة بالرمزية والتناقضات المؤججة للصراع.

وعلى الرّغم من تفوّق لحظة الحب في نهاية المسرحية، إلا أنها لم تكتفِ بالغفران، وإنّما تشظّت نهاياتها مع اتساع رقعة الألم التي تركتها فكرة الثأر حينما توزّعت جثة الطفل الصغير على الأب والأم والجدّة القاتلة في نهاية العمل، ليؤشر هذا المثلث على التشابك العميق في بناء النص وتوقع ارتداداته المعرفيّة، فتتعالق هذه الأجساد المسرحيّة الغارقة في الحكاية مع الأجساد المشكّلة للفضاء المسرحي لتشكّل من "غفار الزلة" رحلة عميقة في النفس البشريّة.

جاءت السينوغرافيا التي شكلت فضاء الحكاية غارقة في تفاصيل السواد في دلالة واضحة على عمق الصراع وسوداوية الثأر، فيما أشّرت الهرميّة على ارتفاع وسمو الحب أحياناً وارتفاع وعمق الشرّ أحياناً أخرى، فيما تؤكد سوداوية الملابس على سوداوية النفس البشرية، فجاء ديكور "محمد الربيعان" ليجعل رؤية العمل متوافقة مع الحلول الإخراجية وإضاءة "عبدالله النصار" وموسيقى "عبدالله البلوشي" التي وظّفت "غناء الدن" بشكل لافت.

وعلى صعيد الأداء التمثيلي قدّم "عبدالله البدر وحنان المهدي وهبة عيدان ومشاري المجيبل ومحمد ملك" أدوارهم بواقعيّة تراجيديّة أظهرت التأمُّل العميق في حياة الشخصيات وتناقضاتها.

مسرحية "الرهوط"..
لماذا نموت ليحيا الوطن؟

في العمل الذي حاز ذهبيّة مهرجان الأردن المسرحي في دورته 25 تشظّى النص لدرجة أننا لم نعُد أمام حكاية واحدة، وإنّما عشرات الحكايات، فتحرّرت الكلمات من سلطة الحكاية الأم في رمزيّة واضحة للدعوة للتحرُّر من قهر سلطة الحكاية الرئيسة، أو السلطة بحد ذاتها، فتقسّمت الشظايا على ألسنة ممثلين لم تُعرف أسماؤهم في لحظة غياب الزمان والمكان.

المجتمع الذي خلقه مخرج العمل "عماد المي" على خشبة المسرح بدا غارقاً في التناقضات والخنوع والاستسلام، لدرجة أنه لم يعُد يعرف أين الحقيقة في ظلِّ حالة مزرية من تناوب



الحكام واستبدادهم، والذي سلبهم كلّ شيء، لتعود "تمارين في المواطنة" كصرخة مدوية في وجه هؤلاء وسؤال صادم: إذا متنا نحن ليحيى الوطن، مَن يبقى في الوطن؟

أدخل "المي" جمهوره منذ اللحظة الأولى في إيقاع متوتر استمرّ حتى آخر لحظة في العمل، اتّسعت خلاله تشكيلات وبناءات الممثلين ضمن حركة منتظمة أسهمت في تكريس سيطرة المخرج على الممثلين والجمهور في لحظة أكّدت سلطويّة الفعل المسرحي الناضج على الخشبة والمتابعين.

الممثلون الذين استخدموا أجسادهم ووظّفوا طاقاتهم الفيزيائية توظيفًا فاعلًا لإبراز التناقض واللامعقوليّة من خلال تكوينات بصريّة فنيّة معبّرة أكّدوا أنّ إحدى جماليات العرض المسرحي هو لغة المخرج القائمة على الإيحاء، وليس التصريح، على الرّغم من المباشرة والخطابيّة في العديد من المشاهد.

العمل الذي حملت رسالته البحث عن وطن تنمو فيه الأشجار حتى قبل أن يأتي الربيع، أو وطن يحقق فيه المرء أحلامه بعيدًا عن سلطة تسلبه كل أساسيات الحياة، اشتغل فيه المخرج على تأثيث المسرح بعلامات وخطوط أشبه بمسارات كرّست سلطتها على حركة الممثلين؛ لتشكّل مع الإضاءة والموسيقى سلطة أخرى لم ينفكّ الممثل أو المواطن منها.

شارك في العمل الممثلون: وليد بن عبدالسلام، عبدالقادر بن سعيد، علي بن سعيد، غسان الغضاب، منى التلمودي، وآمنة الكوكي.

مسرحية "معاناة السيد موكنبوت".. عرّت الوجه البشع للفساد

في العرض الذي استند إلى النص الكلاسيكي "معاناة السيد موكنبوت"، للألماني "بيتر فايس" وترجمه بتصرُّف الناقد السينمائي "عدنان مدانات"، عرّت المخرجة "سماح القسوس" الوجه البشع للفساد، وكشفت بعناية عن خطوطه المتشابكة بدءًا من خيانات الزوجة، مرورًا بالمحامي المتواطئ مع السجان، وليس انتهاء بالمسؤولين الذين يتلاعبون بمصائر الناس وحيواتهم.

خراب القِيَم والخيبات المتلاحقة والفساد وغيرها من المشاهد، التي جاءت على شكل مسرح داخل المسرح، هي اللعبة الفنيّة التي عملت المخرجة



على إنجازها من خلال هذا النص وقصته البسيطة، وهي التي أنقذت العمل من الرَّتابة.

النص الذي يعالج قضية القهر الإنساني، من خلال سذاجة "موكنبوت" وبساطته التي تجعله يمرُّ بالعديد من القضايا الصعبة بعد خروجه من السجن إلى الصراع مع الواقع، لتتصاعد وتيرة الشخصية والتي جسَّدها الفنان زيد خليل بإبداع واضح إلى جانب حابس حسين، دلال فياض، المثنى قواسمة، طارق زياد، لور وجيد مدانات، مظهرين من خلال الأداء العالي الفراغ الشاسع بين السلطة والشعب في العديد من الأماكن وأنَّ المواطن البسيط المغلوب على أمره لا ينقرض.

الاشتغال على جعل المسرح داخل المسرح أسهم إلى حد كبير بتوفير الفرصة المناسبة للسطو على النص الأصلي، وإسقاط ما يمكن إسقاطه من خلال المخرج الذي يقف على خشبة المسرح، ليتماهى العرض مع مؤثثات الخشبة الفنية كالديكور البسيط والملابس التي حققت الإيهام المناسب في تصوُّر شخصية موكنبوت الساذجة.

مسرحية "على حافة الأرض".. الهروب من الواقع

حاول المخرج بلال زيتون أن ينأى بنفسه إلى حافة الأرض كي يلقي بوجعه وأحلامه التي سردها بوجع من خلال حوارية غائرة في الوجدان العربي تهزأ مِن كل مَن يبحثون عن الشهرة في وحل ذكريات المعارك التي أفضت إلى كل هذا العجز وهذه الهزائم العسكرية والنفسية.

يدور النص الذي أعدَّه زيتون وأخرجه حول فكرة البحث عن مكامن الشعور بالفشل في شخصية العربي "عزيز"، والتي يحاول أن يخفيها بين جنبات هزيمته التي يحيلها لنصر مزعوم وسط ركام من الخسائر والخوف.

الصراع الذي يدور بين "عزيز" وزوجته "فلة" التي تحب الحياة، وتطالب على الدوام بقبلة من زوجها، يؤكد أنَّ المخرج يحاول الإيغال في تكريس العجز العربي من خلال صورة "عزيز" البائسة والعاجزة، ويحمِّلها كل ما يريد، حتى يصل الانهزام بهذه الشخصية إلى حد الهروب من على الأرض، بعد أن وصل حافتها، إلى أيّ كوكب آخر.

أبدع المخرج في خلق صورة بصريّة جميلة تكرّست في صورة الدبابة العاجزة والبيت العاجز الذي

تقطنه الزوجة، فتظهر صورة عجزه من خلال عجز الزوج وعدم قدرته على تلبية احتياجات زوجته "فلة"، ومحاولة انتقاله إلى البعد الماورائي (الجنة والنار) في تكريس لفكرة الهروب، في حين يتكرّس العجز في الخارج؛ حيث يظهر الحوار صورة غير مرئيّة لما يدور من إخفاقات لحرّاس الأرض أو المعسكر الذين يُسقطون بعضهم بعضًا.

وعلى صعيد التمثيل قدّم إبراهيم النوابنة وآلاء حماد، أداءً مهمًّا في رفع مستوى الحكاية وإنقاذها من الهبوط، خاصة في ظلّ تكرار العديد من المقولات اليوميّة التي تجسّد اليأس والتحطُّم النفسي الداخلي، والرغبة في الانتصار الذي لن يأتي.

مسرحية "فريدوم هاوس".. الفساد يتخلّل السلطة حتى في الوهم

يطرح المخرج الشادلي العرفاوي من خلال عمله الذي أخرجه وكتبه وأعدّ السينوغرافيا له "فريدوم هاوس" فكرة فساد السلطة وفساد القائد الذي يمسك بقبضته على كل مفاصلها، حيث تكرِّر الحكاية الواقع العربي الذي تجسّد في استيلاء الجنرالات على السلطة وما نتج عن ذلك من فساد وخراب.

أحداث المسرحية التي تدور حول قصة جنرال يقوم بانقلاب عسكري ويسيطر على الحكم، ثم يخلق عدوًّا وهميًّا لإلهاء المحكومين عن تصرُّفاته



لم تحدث في واقع الأمر، وإنّ كل ما جرى هو محض هلوسات تجري في ذهن هذا الجنرال، الذي كان قد قام بالفعل بمحاولة انقلاب على النظام السياسي القائم، لكنه فشل، واتُّهم بالجنون، وأُرسل إلى مستشفى الأمراض العقلية، حيث جنّ هناك بالفعل، وتوهّم أنّ انقلابه نجح وأنه سيطر على الحكم.

قدّم الشادلي صورة مهمة تجسّدت في الدلالات العسكرية الرمزية الواضحة والتي أغنت العرض فنيًّا وفكريًّا، ممّا يفتح المجال واسعًا نحو تأويل الأحداث وإسقاطها على كل الأمكنة وصولًا إلى حالة الجنون التي تعيشها المجتمعات الآن جراء هذا الفعل العسكري الهستيري الذي أوقع الجميع في شرك التخلُّف والتبعيّات. وفي الوقت الذي بدا فيه المسرح معسكرًا لم تغب الحوارات الإنسانيّة عن النص، فغاصت في تجاويف النفس

العربية وهمومها من خلال تعاقب جولات الهزائم والثورات وتأثيرها على المواطن العادي الذي تمثّل في الغانيتين.

أبدع الممثلون في تجسيد الصراع العسكري والفكري والحركي الذي نهض بالعمل، حيث جاء أداء شاكرة الرماح، محمد حسين قريع، عبدالقادر بن سعيد، منى التلمودي، شكيب رمضاني، ومنصف بن مسعود، متناسقًا وكأنهم قد خضعوا لتدريبات عسكريّة حقيقيّة، ممّا أسهم مع السينوغرافيا والملابس والموسيقى في الكشف عن جوهر العمل.



مسرحية "العاصفة".. بطانة السوء

مرة أخرى المسرح داخل المسرح، حيث قدّمت فرقة "صلالة" من سلطنة عُمان مسرحية "العاصفة"، من تأليف وإخراج د.عماد الشنفري، وتتجسّد حكايتها من خلال رجلين يعملان في مغسلة للملابس، وفي كل يوم يقوم صاحب المغسلة مع مساعده في المغسلة بأداء تمثيلي لإحدى الشخصيات الشهيرة كعنترة بن شداد والمتنبي وغيرهما من باب التسلية، إلا أنّ هذه المرة يكون طلب صديقه غريبًا حيث يقترح أن يؤدّيا دور قبطان سفينة ضخمة ومساعده.

العمل الذي شكّل صرخة قويّة في مواجهة هذا البحر الهائج من الفساد والشلليّة في سفينة مثّلت مجتمع يغوص بالطبقيّة ويطفو على وجه الفساد، حاول فيه المخرج أن يشرك الجمهور في صرخته التي تكشف أسرار السُّلطة وتعرّي القيم أمام امتحان العاصفة الذي يهزّ الجميع، لتصل الأمور بمساعد الربان أو الطبقة النفعيّة دون علمه أن يقذف بالأشخاص من الطبقات الفقيرة إلى البحر لكي تعيش الطبقات الغنيّة.

يهتز المسرح بالأصوات والموسيقى التي تأخذكَ إلى عالم البحر وعواصفه وأمواجه، وتنطلق الأضواء التي تستحضر العاصفة، وتتراقص الملابس التي علّقت في فناء المغسلة لتُظهر تنوُّع واختلاف الطبقات ووجهات النظر والجنسيات التي ترتاد المغسلة، ليُفرض الواقع الخيالي في ما بعد على ظهر السفينة وسط حالة من الكوميديا الخفيفة والتي تجسّدت في تقمُّص العديد من الشخصيات؛ ممّا أخرج العمل من براثن الملل. وبين الوهم وخلق حالة من التجسيد الحقيقي والالتحام بين الجمهور والممثلين، بدت رؤية

المخرج الفنيّة في تناوله للنص الذي جاء من إعداده، لكنه تفاعل معه وكأنه غريب عنه، وخلق أجواء جماليّة ربطت بين ما سبق لتخلق صورة بصريّة جميلة حملها الممثلين "عبدالله الشنفري" بشخصيّة الكابتن و"أشرف المشيخي" بشخصيّة المساعد باقتدار.

مسرحية "جنونستان".. تناوُب السلطة والقهر

في الحكاية التي يتكئ عليها العرض والتي تناوبت عليها رموز القهر والتسلط في المجتمع العربي، يظهر القائد الضرورة والذي يدوِّر مع الزمن، مستهزئًا بكل مَن هم حوله من الرجال ومتخذا حرسه الخاص من النساء في إشارة واضحة لأحد الرؤساء العرب، ومتجرئًا على كل الرموز السياسة والدينية والثقافية ومتخذًا منها محط تندُّر واستخفاف، ليتطوّر الأمر بحسب الحكاية لثورة يسقط فيها الزعيم وتختفي عنه كل مظاهر القوة، ويجلس بعده على كرسي السلطة مَن كان معارضًا، فيستخدم أسلوبه في القمع واستخدام العنف في الوصول إلى السلطة، وسط معارضة أهل الفكر والفن، ودعوتهم للثورة بأسلوب حضاري بعيدًا عن القوة والخراب.

في العمل الذي جاء من تأليف وإخراج حكيم حرب، وغناء معلمة الموسيقى "قمر بدوان" وتمثيل نهى سمارة، عمران العنوز، إياد الريموني، هاني الخالدي، نور عطا الله، قيس حكيم، ماهر جريان، تيسير محمد علي، سيف الخلايلة، تدور



الدائرة، وتتبدّل الوجوه، ليبقى وجه الزعيم هو الأبرز بين هذه الوجوه، فيستقر الأمر عليه رغم اختفائه من خلال أشباهه في السلطة التي تغري الجميع، لتظهر مقولة المسرحية أنّ الرجل الشريف حيوان نادر، ويكتشف الجميع أنّ القائد الضرورة رَجَعَ بشكلٍ جديد.

على صعيد السينوغرافيا جاء العمل مشحونًا بالتنوع في الملابس، وبخاصة ملابس الزعيم التي كشفت عن شخصية العمل الغاطسة في ذهن الكاتب والتي عبَّر عنها لباسه في أحد المشاهد بشكل واضح، واستخدامه لحراسة السيدات ولباس الطواقي الحمراء جعلتنا نذهب إلى المكان والزمان بشكل مباشر، في حين جاءت الموسيقى أكثر قربًا من الجمهور بعد أن تمَّ تقديم عدد من الوصلات الغنائيّة التي تساوقت مع فعل الثورات الذي اتكأ عليه العمل.

الأغاني والموسيقى التي تخللت المسرحية للشيخ إمام ذهبت باتجاه الكباريه السياسي مع فواصل غنائية ورقصات، لم تفد المسرحية، بل إنها كانت عنصر إعاقة وكانت منفصلة عن المسرحية رغم أهميّة اختيار أغاني الشيخ إمام خلال العمل.

مسرحية "مَن يخاف ان يعيش وهمًا؟".. الوهم مقابل الوهم

يقدّم المخرج علاء بشناف في عمله "مَن يخاف أن يعيش وهمًا؟" والذي أعده وأخرجه ضمن رؤيته عن مسرحية للكاتب الأميركي "إدوارد آلبي" بعنوان "مَن يخاف فرجينيا وولف؟"، عبثًا ووهمًا وأحلامًا على طاولة الحياة، وتحت مشرحة سكاكين الآخر الذي يشكك ويلغي ويتصيّد الفرص لقتل كل ما هو جميل، في إشارة واضحة إلى عالم مليء بالهزل والصراخ والتناقض المرير حدّ الموت.

تدور القصة التي تصرّف بها "بشناف" حول الزوجة التي تنتقد زوجها على تصرّفاته معها ومع ابنها (غير الموجود إلا في مخيّلتها)، في حين ينتقد هو تصرّفاتها، وأنها باتت تنشغل في ابنها المزعوم عنه، والذي أعدّت له ملابس وحقائب مدرسيّة وتحسب عمره باليوم والشهر والسنة، بل وتصف عينيه وطوله ولون شعره. في هذا العمل ترشح رائحة المرارة والخوف من وسط الحب، ليصعد الجدل البيزنطي الذي يفضي إلى لا نهاية في صراع أزلي تتشابك فيه القضايا على طاولة، وتتحرك كراسيه وفق مقتضيات الحوار، وترتفع فيها إيقاعات أدوات الأكل طرديًا مع



ارتفاع حرارة الحوار أو هدوئه.

جاءت السينوغرافيا بسيطة وواضحة وتختصر المأساة التي تجسّدت، فتارةً تعتلي الزوجة الطاولة صارخة بكل ما يجول بخاطرها، وتارةً تذهب في إغفاءة لتفسح المجال للزوج لاعتلاء الطاولة والصراخ بكل ما يجول بخاطره تحت خيط من الضوء ينتقل معه إلى حيث يسير.

قدّم الممثلون أحمد العمري وجوبس الراعي وحمزة محادين ونور الكباريتي أدوارهم بعناية وسط أجواء كانت شبه ثابتة من خلال طاولة الطعام، وإن تحرّكت الكراسي في محيطها حركة مرسومة. يمكن القول إنّ المخرج أراد من خلال هذا العمل تكريس حالة الوهم وجعلها في واجهة عتبة النص الأولى، وكأنه يشير إلى أنّ مقولة المسرحية تقدم الوهم مقابل الوهم، كحالة هذين الزوجين الواهمين بالسعادة

والواهمين بوجود ابن يعيش بينهما لا يقابله سوى حياة زوجيّة واهمة كما يقول الناقد د.سامي الجميعان.

مسرحية "فاندو وليز".. السخرية من الواقع

"فاندو وليز"، والتي جاءت برؤية وإخراج رشيد ملحس عن نص مسرحي للكاتب الإسباني "فرناندو أرابال"، ومن تمثيل محمد الإبراهيمي، وناصر أبو باشا، وشريف الزعبي، وروسن حلاق، وجين خوري، حملت في طيّاتها لوحات سخرت من الواقع وعبثت به من خلال شخصيات اتّصفت بالحماقة فتوهّمت الحقيقة.

في قصة العمل التي تدور حول "فاندو" الذي يعشق "ليز" ويحاول أن يخلق لها الأجواء التي تريدها في طريقهما إلى المدينة الحلم، يلتقيان



مع ثلاثة أشخاص لا يجمعهما فكر ولا حوار ولا اتفاق على شيء، فتدور بينهم أحداث متناقضة وغير منطقيّة، ويظهر فيها الإبراهيمي تبدُّل وتحوُّل شخصيته بين لحظة وأخرى بسلاسة؛ حيث شخصية المهرج البسيطة والشخصية الأخرى التي تبدو أكثر صلفًا. كان العرض عميقًا وشكّل لغة بصريّة جميلة جعلته أقرب للجماهيريّ منه للنخبويّ، وحقق حالة الإمتاع وحالة الإقناع وحالة الإدهاش.

جاءت مؤثثات المسرح بسيطة حدّ الإدهاش، فقد أسهمت في تقليص الفجوة بين النص وبين المتلقي، ورسمت صورة بصريّة أكثر وضوحًا من خلال الإضاءة والملابس والموسيقى.

مسرحية "الكراسي".. الوهم في مواجهة الوعي

يرى بعضهم أنّ الصراع والتوتر والحدث وغيرها من مقومات العمل المسرحي تختفي من أعمال المسرحي الروماني الفرنسي الراحل أوجين يونسكو، ولكنّ الأمر يختلف في نصّه "الكراسي" والذي يتخيّل أبطاله أنهم يعيشون في أماكن متخيّلة، ويتحدّثون مع أشخاص يتخيّلونهم، ويعبّرون عن أوجاعهم ومطامحهم؛ حيث تستعر الحكاية الخفيفة الظلّ التي تتكئ عليها المسرحيّة، والتي أخرجها "نجاة نجم" ضمن رؤية جديدة ومكان آخر.

في النص الذي عالجه المخرج وخلق مكانه الجديد على شاطئ أحد البحار، يراهن الكاتب،



ومن ورائه المخرج الذي قدّمه باللغة الكرديّة، على وعي المتلقي العربيّ، والذي يستطيع أن يقرأ الحكاية ويعيد إنتاجها بما يتوافق ورهاناته على الواقع العربيّ، وضمن رؤية عبثيّة قدّمت العجوزين ومكابداتهما وعذاباتهما وانعزالهما عن العالم من خلال ظنونهما وحواراتهما المختَلَقَة مع العالم الافتراضي والوهمي الذي خُلق على حافة البحر، ولجمهور فاقد الأهليّة في التواصل. تتطوّر الحكاية وتتطوّر الأحلام لدى العجوزين، فنراهما تارة في حالة توتر وتفاعل مع المشهد الذي لا يحوي غيرهما، وتارة في تلاحم وتزاحم مع الكراسي الفارغة وتوهُّمهما بوجود مَن يشغلونها، إلى أن تنتهي الحكاية بانتحارهما وظهور الأخرس الذي يعجز عن تقديم موجزٍ عن حكايتهما، وكأنّ المخرج يريد أن يؤكد أهمية انفصال الحالة العربية عن غيرها من الواقع العالمي، وأنها تعيش في جزيرة مغلقة واضحة النهايات، وأنهم غير قادرين على إيصال رسالتهم، وعندما تسنح الفرصة لهم يعجزون عن ذلك.

النص الغامض واللغة الغامضة جعلت من التلقّي أكثر غموضًا، لذلك اختفى جهد الممثلين الكبير والمتناغم مع النص الغائب بالأصل، فأصبح المتلقي يحتاج لجهد كبير لمتابعة العمل والتساوق معه، وعلى الرغم من نخبويّة هذا العمل والحاجة الماسة لقراءة النص مسبقًا، إلاّ أنّ الجهد بالمجمل واضح خاصّة في السينوغرافيا التي خلقت حالة من الإيهام لدى المتلقي عوّضت في بعض المشاهد عن القصور في المتابعة.

ويمكن القول إنّ هذا العرض منح الجمهور الأردني بمختلف طبقاته فرصة حقيقيّة للاطلاع على المسرح العراقي الكردي.

ورشتان وندوة فكرية

ضمن فعاليات مهرجان الأردن المسرحي في دورته الخامسة والعشرين أقيمت في المركز الثقافي الملكي ورشة مسرحية بعنوان "فن البيوميكانيك" قدّمها د.فاضل الجاف من العراق، وورشة أخرى حول "فن البانتومايم" قدّمها المخرج سعيد سلامة من فلسطين، وعُقدت ندوة فكريّة عاينت تجربة مهرجان الأردن المسرحي خلال 25 عامًا من عمره، أدارها الروائي أحمد الطراونة، وتحدّث فيها الناقد المسرحي عبداللطيف شما، والناقد المسرحي عواد علي، والناقد المسرحي جمال عياد.

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربية

أوقاف القدس في القرن السابع عشر الميلادي/ د.عبد العزيز المدني

يُسْهِمُ هذا البحث الاستقصائيّ في الكشف عن شواهد جديدة دالّة على الحضارة العربيّة الإسلامية في القدس، ودوْر الوقف في إنماء المؤسسات التعليميّة مثل المدارس والزّوايا، وتمويلها، بما يكشف عن أثر الوقف في الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وفق منهج تاريخيٍّ تحليليّ، اعتمد فيه الباحث على مجموعة من المصادر الأرشيفيّة والبحثيّة الأدبيّة والمصادر الفقهيّة، ما نأى بهذه الدراسة عن الأساليب التقليديّة والتجميعيّة التي تكتفي بسرد المعلومات. وفي السياق نفسه يشير الباحث إلى تعذُّر حصوله على السجلات الكنسيّة التي تُبرز الوقفيات المسيحيّة، ولهذا اكتفى بما ورد منها في سجلّات في محكمة القدس خلال فترة الدراسة. ويندرج هذا البحث في أربعة فصول، جاء الأول منها تأسيسًا لدلالة الوقف في الاصطلاحين: اللغوي والشرعي، وتطوّره عبر العصور، ومشروعيّته وأهدافه، وأنواعه، فيما انشغل

الباحث في الفصل الثاني في سرد مشتملات الوقف من حيث إدارته، ونظارته وتولّيه وواجباته النظرية والعملية، ودَوْر العناصر المقدسية في إدارته المالية. واحتوى الفصل الثالث على دوْر الوقف في الحياة الاجتماعية والدينية. واختصّ الفصل الرابع بالبحث في طرائق استثمار الوقف، بما في ذلك الوقف المسيحيّ الذُّريّ والخيري.

فهذه الدراسة في أهدافها ومنهجها وخطّتها، شاهد تاريخي على المكانة المميزة لمدينة القدس، التي تُعدُّ محورًا من محاور الصراع العربي- الإسرائيليّ، وتأتي إضافة نوعيّة في صميم الدراسات المتعلقة بالقدس التي صدرت عن وزارة الثقافة، وهي تقع في 758 صفحة من القطع الكبير، كشفت الحجج الوقفيّة المدروسة فيها عن طبيعة اللغة التاريخيّة المستخدمة في الحجج الوقفيّة، وهو ما نوّه إليه الباحث الذي يُعدُّ مختصًّا في تاريخ القدس؛ إذ يأتي هذا الإصدار تكملة لأربعة إصدارات تتعلّق بالقدس وتاريخها.



إظهار الثُّبات في تراجم النساء المقدسيات/ د.عبد الحميد جمال الفراني

تجمع هذه الدراسة التي ترجم فيها الباحث لـ(270) شخصيّة نسائيّة مقدسيّة، بين التراجم والتاريخ الشفوي والسير الذاتيّة، عارضًا البيئة التي وُجدت فيها المقدسيات، ومثّل لهنّ في مجالات عدة كالسياسة والتعليم الأكاديمي والعلوم الشرعية والأدب والاقتصاد والطب، ولا ينسى مَن اقترنت أسماؤهن بالوطن شهيدات كنّ أو أسيرات وثائرات ومرابطات.

وفي الكتاب/ المعجم أورد الباحث النساء المقدسيات ممّن ولدن في القدس أو نسبن إليها أو زرنها، أو أقمن فيها أو هاجرن منها، أو ولدن خارجها لكن أصولهن منها، منذ أقدم العصور حتى العام (2018)، وجاء ترتيبهنّ على حروف المعجم.

ونوّه الباحث بما قدّمته النساء المقدسيات من كفاح وشهداء للقضية، وما واجهنه من صنوف التشرُّد والتهجير ومصادرة الحق في التعبير عن



الانتماء والهوية الوطنية وممارسة الحياة الحرة الطبيعية، والاستيلاء على الأملاك وتكميم الأفواه والقمع ومصادرة الحريات العامة، ومحاربة قيم المساواة والحرية والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان.

ونوّه بدور المرأة وطنيًا وسياسيًا ونضاليًا ونقابيًا واجتماعيًا وجماهيريًا، ما أكّد انفتاح المجتمع وتقبّله لدورها بعيدًا عن الوصاية والانغلاق.

وأوضح الكاتب بطولات المرابطات في ساحات الأقصى حين وقفن على خط المواجهة مع الانتداب البريطاني ومن ثم الاحتلال الإسرائيلي، وتصدّيهن لاقتحامات المستوطنين اليومية للمسجد الأقصى.

وبيّن الباحث خوض المرأة المقدسيّة غمار الحياة السياسيّة منذ أواخر القرن التاسع عشر، عندما نظّمت المرأة الفلسطينية أول تظاهرة احتجاج ضد الاستيطان اليهودي في فلسطين، بعد أن أقيمت أول مستوطنة يهودية في منطقة العفولة الفلسطينية، وكان ذلك عام 1893، ثم أعقبها تشكيل الجمعيات الخيرية التي شكّلت النواة الأولى لانطلاقة المرأة الفلسطينية نحو اندماجها في قضايا مجتمعها؛ لتتبلور بعد ذلك نتيجة الظروف السياسية التي مرّت بها البلاد.

وأشار الباحث إلى أنه في عام 1929؛ عقد أول مؤتمر نسائي فلسطيني في القدس انبثقت منه "اللجنة التنفيذية لجمعية السيدات العربيات"، ثم أنشئ في العام نفسه "الاتحاد النسائي العربي" في القدس، وآخر في نابلس.

وكانت الانطلاقة الحقيقية في مستوى مشاركة المرأة المقدسية في الحياة السياسية قد حصلت بعد تشكيل "منظمة التحرير الفلسطينية" في عام 1964، والذي أعقبه تشكيل "الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية". وحظيت المرأة الفلسطينية بـ"كوتة" في المجلس الوطني تراوحت بين 2% في 1964 إلى 7.5% في دورة المجلس التي عقدها في غزة عام 1996. وساهمت المرأة الفلسطينية بفعالية في الانتفاضة، ولعبت دورًا مهمًا في النشاطات والفعاليات الانتفاضية، وبخاصة في

السنوات الأولى للانتفاضة.

وممَّن ترجم لهنّ الباحث: السيدة أسماء إبراهيم عطية التي قامت بتأسيس مدرسة ابتدائية في "دورا" جنوبي الخليل، فكان لها دور في تعلم الكبار في مدينة الخليل، والسيدة اعتدال الأشهب؛ عضو في المجلس التشريعي الفلسطيني، وعضو في مجلس أمانة القدس (بلدية القدس)، ونائبة رئيس اتحاد الجمعيات الخيرية في القدس. والسيدة إليزابيث حنا موسى ناصر أوّل امرأة تشغل منصب مدير دائرة الشؤون الاجتماعية في القدس. والسيدة إنعام نور أسعد سنقرط من رائدات التعليم في القدس، والسيدة انتصار حمزة جردانة التي درست في الجامعة الأميركية في بيروت، وهي عضو حركة القوميين العرب انتقلت إلى عمّان وأسّست جمعية الثقافة العربية، والسيدة أولغا عساف، أول طالبة مقدسية تخرّجت في الجامعة الأميركية في بيروت.

ثقافة عالمية

مراسلات غوركي وتشيخوف/ ترجمة: جلال فاروق الشريف

مكسيم غوركي وأنطون تشيخوف، كاتبان أسهمت كتبهما في تكوين الفكر العربي الاشتراكي، وتأثر بهما عدد كبير من طلائع الكتاب والمفكرين العرب منذ النصف الأول من القرن العشرين. وتأتي أهمية ترجمة المُكاتَبات بينهما من كونها لم تُكتب لتُنشر، أي إنها بعيدة كل البعد عن مقتضيات العمل الأدبي، وهذا هو سرّ قيمتها الفنية والأدبية. يكتب غوركي في رسائله إلى تشيخوف (إني لا أتحدث إليك لأني أحبك فحسب، بل لأني أعلم بأنك رجل تكفيه كلمة واحدة كي ينشىء صورة ويؤلف جملًا ويكتب قصة، قصة رائعة تنبش أعماق الحياة وجوهرها كما تفعل أداة السبر بالأرض).

وفي هذه المراسلات يوجِّه غوركي نقدًا رصينًا لأدب تشيخوف يكشف قيمته الحقيقية. وعلى الرغم من مسحة التفاؤل التي تخيّم على أبطال قصص غوركي، نجد نزعة من التشاؤم تسري في هذه الرسائل، ما دفعه في أحد الأيام إلى أن يطلق الرصاص على صدره، (انظر إلى ما وصل إليه حالي، إني كسير خائر العزيمة).

ونجد في رسائل غوركي، حوارًا يدور حول فن كتابة القصة القصيرة، إذ كان تشيخوف -حينها- في أوج مجده الأدبيّ، فاتصل به غوركي الكاتب الناشئ، وأخذ يلتمَّس منه النقد الموجَّه والنصح والإرشاد، فكان لتشيخوف الأثر الأكبر في توجيه غوركي الأدبي القصصي والمسرحي؛ (قرأتُ مسرحيتك. إنها دون ريب جديدة وجيدة، الفصل الثاني جيد جدًا، وهو أفضل الفصول، وعندما قرأته وخصوصًا نهايته، كدت أقفز من الفرح، الجو فيها قاتم ثقيل، وسيفاجأ الجمهور بهذا وسيغادر القاعة. وبوسعك، على كل حال أن تودِّع السمعة التي تتمتع بها كمتفائل).

أما السأم والملل فكثيرًا ما يترددان في رسائل غوركي؛ (إنَّ رسائلك تحدث في نفسي انطباعًا غريبًا، ليس في هذه اللحظة التي أحس فيها بأني فاقد

لتوازني على نحو مريع، وإنما على وجه العموم، إني بليد أحمق كالقاطرة). فمن النادر أن يتحدث في سيرته الذاتية عن هذه المشاعر، أو يكاشف نفسه أمام القراء. ومن هنا تأتي أهميتها. وفي غمرة هذه الحساسية المتألقة تسمو إرادة غوركي وتدفعه للنضال مع المناضلين في سبيل الحرية، وبناء حياة جديدة لشعبه، ويسير في الطليعة متعرضًا للسجن والنفي والرقابة التي فرضت عليه عشرين عامًا، لم تَزُل إلا بزوال العهد القيصري.

ويجد القارئ في الرسالة (57) وصفًا مثيرًا لإحدى التظاهرات التي اشترك فيها وسالت فيها الدماء على قارعة الطريق: (إنّ الطلاب يستحقون الإعجاب، إنهم أفضل الجميع في هذه الأيام التي نعيشها، لأنهم يسيرون إلى النصر أو الموت دون وجل، سيان النصر أو الموت، فلا أهمية لهما، المهم هو النضال، لأنّ النضال هو الحياة، وإنهم ليحيون حياة رائعة).

وفي المقابل، كشف غوركي عن روح تشيخوف التي التقت مع روحه في الازدراء المطلق للوضاعة والانحطاط اللذين نفذا إلى الحياة الروسية في سني رجعية الحكم الفردي. ومع أنّ غوركي وتشيخوف كانا في سن واحدة تقريبًا، ومصابين بمرض واحد هو السل، فإنّ الموت الذي اختار تشيخوف في العام 1904، أبقى على غوركي حتى العام 1936، فنضجت عبقريّته وقدّم للأدب في العالم تراثًا إنسانيًا رفيعًا وبوفاته أسدل الستار على آخر حلقة في سلسلة الأدب الروسي الكلاسيكي الذي بدأ مع بوشكين.



